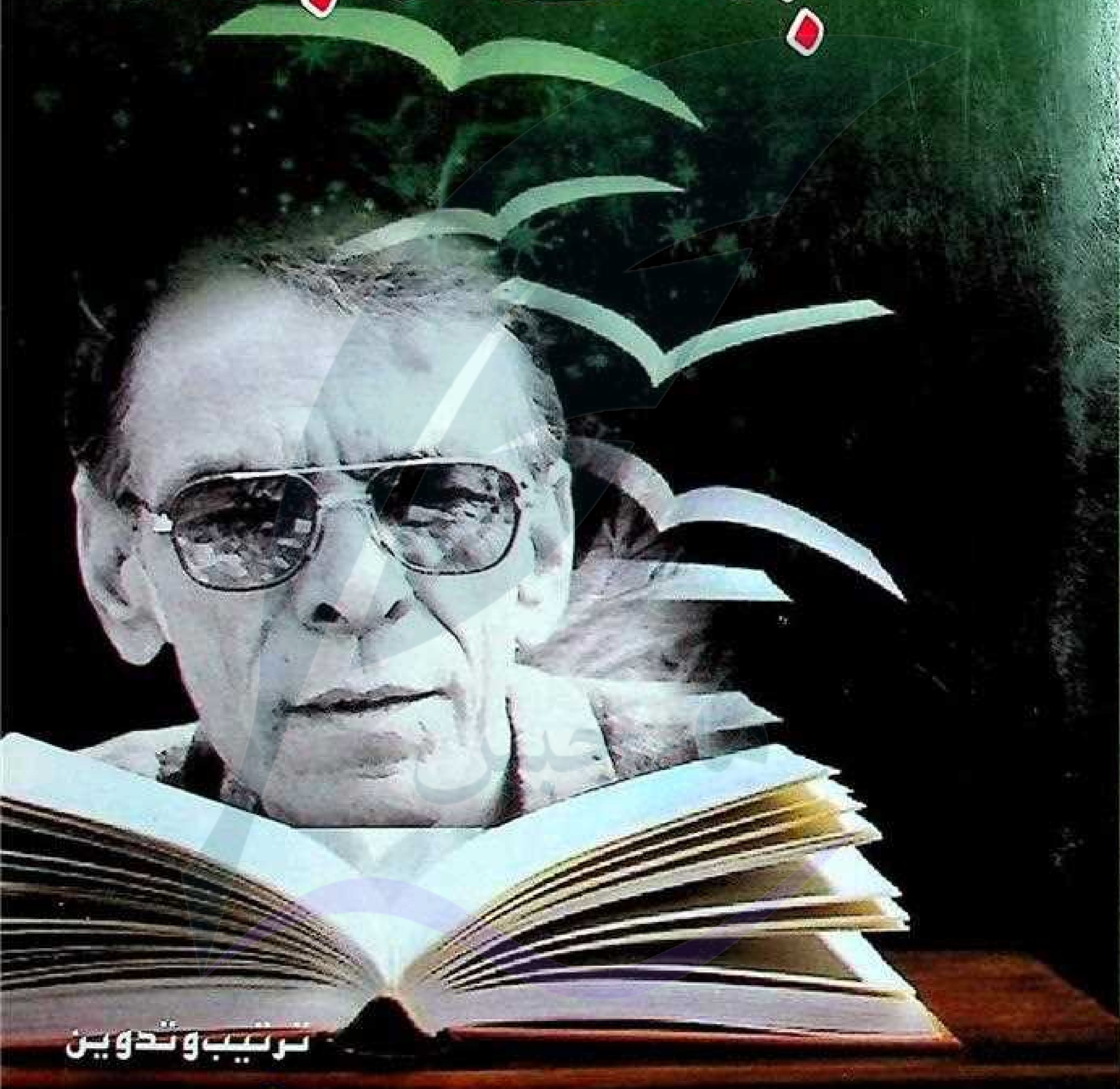
نیر مسعود

جہات و ابعاد



ترتیب و تدوین

مہ جبیں خان

دنیا کی تمام بڑی تہذیبیں اور گہری جڑیں رکھنے والی ثقافتیں خاموشی، خوش خرامی اور متانت کی تہہ سے نمودار ہوتی ہیں۔ یہی حال مستحکم اور پائدار اساس رکھنے والے تخلیقی کلچر اور مذاق کا رہا ہے۔ میں نے کسی بھی صاحب ذوق اور سنجیدہ لکھنے والے کو اونچی آواز میں بات کرتے ہوئے یا طوفانی رفتار کے ساتھ چلتے ہوئے یا لکھتے ہوئے کم کم ہی دیکھا ہے۔ نیر صاحب کی آواز میں بھاری پن کے باوجود، متانت اور ٹھہراؤ بہت ہے۔ یہی انداز ان کی تحریر کا ہے۔ وہ رسمی خط و کتابت بھی کر رہے ہوتے ہیں تو اس پر گمان خطاطی اور شبیہہ سازی کا ہوتا ہے۔ نیر صاحب نے اگر کہانیاں نہ لکھی ہوتیں تو شاید مغنی یا مصور ہوتے۔ اگرچہ انہیں دستکاری کے کچھ مشغلوں میں بھی مہارت حاصل ہے اور وہ مشینی سطح رکھنے والے بعض کاموں کی انجام دہی کا سلیقہ بھی رکھتے ہیں، مگر ان کی ہستی کے اظہار کا حقیقی میدان مصوری، سنگ تراشی، معماری اور نغمہ گری کے عناصر کی آمیزش سے تیار ہوا ہے۔ ان سب کے لیے شانت سبھاؤ ضروری ہے۔

______ شمیم حنفی

جاگتے سوتے کا قصہ

(اسی کتاب سے)

نیرّ مسعود: جہات و ابعاد

ترتیب و تدوین: مہ جبیں خان

اِسی قلم سے

- نیّر مسعود کی غیر افسانوی تحریریں

نیّر مسعود

جہات و ابعاد

ترتیب و تدوین

مہ جبیں خان

میٹر لِنک پبلشرز
لکھنؤ

اشاعت: اوّل
۲۰۲۳ عیسوی
ایک ہزار

ناشر: قاضی محمد زکریا

کمپوزنگ:
عبدالقوی
سرورق و لے آؤٹ:
وزیر حسن چندا

پروسیسنگ
Premier Process
7-C/6, Havelock Road, Colony
Lucknow - 226001 (INDIA)

طباعت:
لکشمی آفسیٹ
سنجے گاندھی پورم
فیض آباد روڈ، لکھنؤ

NAYYAR MASOOD
Jehaat-o-Ab'aa`d
Compiled by
Mahjabeen Khan

Edition
2023

₹900.00

MATTERLINK PUBLISHERS
1870, Ist Floor Likhraj Dollar, Indira Nagar, Lucknow
E-mail: aglawaraq@gmail.com, intisharaat@gmail.com
Website: www.matterlinkbooks.com

ISBN 978-81-962650-5-2
9 788196 265052 >

نہ کہیں جہاں میں اماں ملی، جو اماں ملی تو کہاں ملی
مرے جرم خانہ خراب کو تیرے عفو بندہ نواز میں

میری زبان و قلم سے ادا ہونے والا ہر حرف

اس پاک ذات کے نام

جو میری تمام محبتوں کا مرکز ہے اور میری شہ رگ سے بھی زیادہ قریب ہے۔

اللہ جل شانہٗ

کے بعد

میرا وجود میرے والدین اور استادِ محترم

پروفیسر افروز عالم

و مرحوم استاد

ظفر احمد صدّیقی

کا مقروض ہے۔

یہ ایسا قرض ہے جو میں ادا کر ہی نہیں سکتا
میں جب تک گھر نہ لوٹوں ماں میری سجدے میں رہتی ہے

(منوّر رانا)

ان تمام احباب کا شکریہ جن کی دعائیں مجھ پر ہر لمحہ سایہ فگن ہیں۔

صفحۂ تشکر

مشفق و محترم

جناب شعیب نظام

کی

تحریک و تعاون کے بغیر

اس کتاب کا وجود ناممکن تھا

اسرارِ ازل را نہ تو دانی و نہ من
وین حرف معمانہ تو خوانی و نہ من
ہست از پس پردہ گفتگوی من و تو
چون پردہ برافتد نہ تو مانی و نہ من

(خیّامؔ)

"The true genius shudders at incompletetness-imperfection- and usually prefers silence to saying the something which is not everything that should be said."

(Edgar Allan Poe)

"Invisible things are the only realities."

(Edgar Allan Poe)

"All that we see or seem is but a dream within a dream."

(Edgar Allan Poe)

فہرست

مقدمہ

کوئی بھی ادیب جب کسی تحریر کو وجود میں لاتا ہے تو وہ ادب کے تینوں شعبوں (تخلیق، تحقیق اور تنقید) میں سے کسی ایک شعبے سے متعلق ہوتی ہے جس کی وجہ سے نہ صرف ادب کے اس مخصوص شعبے میں اضافہ ہوتا ہے بلکہ ادب میں اس ادیب کی اہمیت بھی قائم ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض ادیب ایسے بھی ہوتے ہیں جو نہایت کامیابی کے ساتھ ادب کے ایک سے زائد شعبوں میں اپنی حیثیت قائم کرتے ہیں جس کی بنا پر ان کی شناخت بحیثیت محقق، ناقد اور تخلیق کار کے قائم ہوتی ہے۔ اردو ادب میں اس قسم کی متعدد غیر معمولی اور ہمہ جہت شخصیات موجود ہیں جنھوں نے ادب کے مختلف شعبوں کو بیک وقت ثروت مند کیا ہے۔ اگر ہم ماضی اور حال کے ایسے ہی ادیب اور قلم کاروں کی ایک فہرست مرتب کریں جنھوں نے ادب کے ایک سے زائد یا یوں کہیے تینوں شعبوں میں غیر معمولی کارنامے انجام دیے ہیں تو اس فہرست میں ایک نمایاں نام نیرّ مسعود کا نظر آتا ہے۔ نیرّ مسعود نہ صرف فکشن نگار ہیں بلکہ فکشن کے پارکھ بھی ہیں۔ اس کے علاوہ اردو ادب کے معتبر اور مستند محققین میں وہ اپنا الگ مقام رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعے اور تحقیقی و تنقیدی کارنامے ناقدین ادب کی نظر میں معرکے اور مباحثے کی چیزیں ہیں۔ علاوہ ازیں مضامین کی صورت میں بھی مختلف علمی و ادبی موضوعات ان کی دانشورانہ فکر کے محور و مرکز رہے ہیں۔

نیرّ مسعود کے علمی ادبی اور فکری رویوں کے مطالعے میں جو بات سب سے پہلے متوجہ کرتی ہے وہ ان کی تحریروں میں موضوعات کا تنوع اور دائرہ کار کی وسعت ہے۔ مشرق و مغرب کے ادبی رجحانات پر ان کی غیر معمولی قدرت اور بیک وقت دونوں پر ان کا عبور ان کے قاری کو حیرت زدہ کر دیتا ہے۔ جتنی بے تکلفی اور سہولت سے وہ مشرقی ادبیات کی تہہ میں اتر جاتے ہیں اتنی ہی حاکمانہ قدرت سے مغربی ادب کی روح سے بھی ہم کلام ہوتے ہیں۔ نیرّ مسعود کی مختلف و متضاد ادبی

صلاحیتوں کا اعتراف کرتے ہوئے اردو کے نامور محقق وناقد پروفیسر شارب ردولوی رقمطراز ہیں:

''نیرّ مسعود دو متضاد صفات کے مالک ہیں۔ وہ افسانہ نگار بھی ہیں اور محقق بھی۔ افسانہ خیال کی بلند پروازی، مشاہدے کی باریکی اور بیان کی دلکشی کا مطالعہ کرتا ہے جبکہ تحقیق میں ٹھوس حقیقت، علمی بصیرت اور معتبر ماخذ کی ضرورت ہوتی ہے۔ لیکن نیرّ مسعود نے بڑی خوبصورتی اور فنی مہارت کے ساتھ ان دونوں متضاد پہلوؤں کو برتا ہے اسی لیے آج ان کا شمار ایک معتبر محقق وناقد اور منفرد افسانہ نگار میں ہوتا ہے۔''

اردو کے ساتھ ساتھ نیرّ مسعود نے فارسی زبان وادب کی بھی گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔ ان کی ادبی تخلیقی دنیا کا دائرہ نہایت وسیع ہے۔ دستیاب معلومات کے مطابق تاریخ، تحقیق تنقید اور تخلیق سے متعلق اب تک ان کی بتیس سے زائد کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ مطبوعہ مضامین اور افسانوں کی تعداد تین سو کے قریب ہے جو ملک اور بیرون ملک کے نمائندہ ادبی جریدوں کی زینت بن چکے ہیں۔ ان کتابوں اور مضامین کے مشتملات، میریات، غالبیات، رثائیات، انیسیات، لکھنویات، شعریات، تاریخ اور ادب جدید جیسے مختلف اور متنوع موضوعات کو محیط ہیں۔

پروفیسر نیرّ مسعود کی ولادت ۱۶ رنومبر ۱۹۳۶ء کو لکھنؤ کے ایک معزز علمی خاندان میں ہوئی۔ آپ کا تعلق سادات کے ایک قدیم خاندان سے ہے۔ جس کے مورث اعلیٰ ایران کے مشہور شہر نیشاپور سے آکر ہندوستان میں آباد ہو گئے تھے۔ نیرّ مسعود کا سلسلہ حکیموں کے خاندان سے ہے۔ ان کے نانا اور دادا دونوں حکیم تھے۔ لیکن یہ سلسلہ یہیں ختم ہو گیا تھا کیوں کہ ان کے والد نے اپنے لیے تدریس کا پیشہ اختیار کیا اور علم وادب کی خدمت میں زندگی گزاری۔ نیرّ مسعود اردو ادب کے مشہور ومعروف محقق وناقد اور ماہر انیسیات پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کے فرزند ہیں۔ اس بات کا اعتراف ناگزیر ہے کہ مسعود حسن ادیب اردو کی ان عظیم المرتبت شخصیات میں سے ہیں جن کے ذکر کے بغیر ان کے عہد کی تاریخ لکھنا ممکن نہیں۔ وہ اردو اور فارسی دونوں زبانوں پر قدرت رکھتے تھے۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں بحیثیت استاد انھوں نے اردو اور فارسی دونوں زبانوں کی تدریس کے فرائض انجام دیے۔ اور ادب میں بھی دونوں زبانوں کی خدمات انجام دیں۔ جس میں اردو زبان وادب میں ان کی خدمات کا دائرہ زیادہ وسیع ہے۔ ادیب کی زندگی کے ابتدائی چند سالوں کو مستثنیٰ کر دیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۲۰ء کے بعد باقی تمام عمر انھوں نے

زبان وادب کی خدمت میں گزاری ہے۔

نیرّ مسعود کی والدہ کا نام ''حسن جہاں بیگم'' عرف حسینہ بیگم تھا۔ حسن جہاں بیگم ایک نیک خوش اخلاق اور معاملہ فہم خاتون تھیں۔ ذہین اور پڑھی لکھی ہونے کے باعث انھوں نے اپنی ازدواجی زندگی کو پرسکون اور خوشگوار بنائے رکھنے میں کمال صلاحیت کا ثبوت دیا۔ نیرّ مسعود کی والدہ بیگم مسعود اس عہد کے رواج کے خلاف انگریزی بھی پڑھے ہوئے تھیں اور اردو میں فی البدیہہ شعر کہہ لیتی تھیں۔ مسعود حسن ادیب کی طرح ان کی رفیق حیات بھی انیس کی شیدائی تھیں۔ اور انیس کا کلام انھیں زبانی یاد تھا۔ مسعود حسن ادیب انیسؔ پر اپنے کاموں کے سلسلے میں مراثی انیس کی ورق گردانی کرنے کے بجائے اپنی رفیق حیات سے رجوع کیا کرتے تھے اور بیگم مسعود وثوق سے بتا دیتی تھیں کہ کون سا بند انیس کے کس مرثیے میں ہے۔

نیرّ مسعود اپنے مضمون ''مسعود حسن ادیب۔ مختصر زندگی نامہ'' میں اپنی والدہ کی سیرت و بصیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''بیگم مسعود رواج زمانہ کے خلاف انگریزی بھی پڑھے ہوئے تھیں اور اردو میں فی البدیہہ شعر کہہ لیتی تھیں۔ ان کا تخلص حزیںؔ تھا۔ اتفاق سے میر انیس کا ابتدائی تخلص بھی (بہ روایتے) حزیں تھا۔ بیگم مسعود کلام انیس کی حافظ تھیں اور بلا تامل بتا دیتی تھیں کہ انیس کا کون سا بند کس مرثیے میں اور وہ مرثیہ کون سی جلد میں ہے۔ وہ مسحور کن شخصیت اور موہ لینے والے اخلاق کی مالک تھیں اور مسعود کی خوشگوار ازدواجی زندگی تمام وکمال انھیں کی مرہون منت تھی۔''

گویا نیرّ مسعود کو انیس اور مرثیہ سے شغف وراثت میں ملا تھا۔ والد کے ساتھ ساتھ والدہ بھی انیس کی شیدائی تھیں۔ مزید یہ کہ ادیب کی نانی میر انیس کے خاص شاگرد میر سلامت علی مرثیہ خواں کی بیٹی اور خود بھی اہل زبان تھیں۔ اور ادیب کی زبان کی خاص تربیت ان ہی کے زیر سایہ ہوئی۔ ادیب کے ماموں میر عبدالعلی نے ادیب کو مرثیہ خوانی سکھائی تھی۔ میر عبدالعلی کے یہاں انیس اکثر آتے رہتے تھے۔ اور خود ان کا میر انیس کے یہاں آنا جانا تھا۔ میر عبدالعلی کے نانا میر انیس کے یہاں داروغہ تھے۔ ادیب میر عبدالعلی سے انیس کے واقعات سنا کرتے تھے۔ گویا یہ ایک خاندانی سلسلہ تھا۔ جو کہیں نہ کہیں انیس سے ربط رکھتا تھا۔ ایسے میں ان بزرگوں کی نسبت سے انیس اور صنف مرثیہ کے ساتھ نیرّ مسعود کا تعلق خاطر فطری بات تھی۔ نیرّ مسعود سات بھائی بہن تھے۔ ترتیب کے

اعتبار سے یہ سلسلہ اس طرح ہے:

۱۔ ارجمند بانو بیگم۔ ۲۔ اختر مسعود رضوی۔ ۳۔ برجیس بانو۔ ۴۔ انیس بانو۔ ۵۔ نیّر مسعود۔ ۶۔ ڈاکٹر انور مسعود۔ ۷۔ اظہر مسعود۔ نیّر مسعود کے بھائی اظہر مسعود بھی ادبی ذوق وشوق رکھتے ہیں۔ نیّر مسعود نے اپنی بیشتر تصانیف میں ان کے قلمی وغیر قلمی تعاون کے لیے تشکر کا اظہار کیا ہے۔ ان کی کتابیں اردو کے ضرب المثل اشعار، شکم آشنا، بے تکلف، درشن جھروکا اور مرزانامہ وغیرہ منظر عام پر آچکی ہیں۔

نیّر مسعود کو صغر سنی سے ہی مطالعے کا بہت شوق تھا۔ گھر میں ادبی کتابوں کا ذخیرہ موجود تھا۔ اس لیے فطری طور پر ادبی کتابیں پڑھنے کا شوق پیدا ہوگیا۔ آپ پانچ سال کی عمر میں محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' جیسی ضخیم کتاب ہجے کے ساتھ پڑھ چکے تھے اور دس سال کی عمر تک آتے آتے ''دربار اکبری'' اور اسی قسم کی کئی دوسری ضخیم کتابیں پڑھ چکے تھے۔ چونکہ نیّر مسعود کے والد لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں پروفیسر تھے اور ان کی خصوصی دلچسپی تحقیق وتنقید جیسے موضوعات سے تھی اس لیے اکثر کتابیں اسی قسم کی ان کے گھر میں موجود تھیں۔ ساگری سین گپتا کے ساتھ انٹرویو میں اپنے مطالعے کے شوق کا اظہار انھوں نے درج ذیل الفاظ میں کیا ہے:

> ''اس کے ساتھ ساتھ پڑھنے کا بھی بہت شوق تھا۔ گرمی اور برسات کے موسم میں جب باہر کھیل نہیں سکتے تھے تو سارا سارا دن پڑھتے رہتے تھے۔ کتابیں ہمارے یہاں زیادہ تر ریسرچ کی اور اودھ کی تاریخ کی یا تنقید کی تھیں۔ فکشن سے ہمارے والد کو اتنی دلچسپی نہیں تھی۔ چونکہ پڑھنے کا شوق تھا اس لیے یہی سب کتابیں پڑھتے تھے۔ اس زمانے میں اور آج کل کے زمانے میں اتنا فرق ہے کہ اب یقین کرنا مشکل ہے کہ پانچ سال کی عمر میں محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' پڑھ چکا تھا۔ ہجے کر کے پڑھتا تھا۔ دس سال کی عمر تک ''دربار اکبری'' اور کئی دوسری موٹی موٹی کتابیں پڑھ چکا تھا۔''

نیّر مسعود کو بچپن سے کتابوں سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ اسی شوق سے وابستہ ان کی زندگی کا ایک بڑا دلچسپ واقعہ ہے۔ اس وقت ان کی عمر تقریباً گیارہ سال تھی۔ نیّر مسعود کے گھر کے قریب افسانہ نگار سید رفیق حسین صاحب کا گھر تھا۔ ان کے گھر میں شیشے کی ایک الماری تھی جس میں بچوں کے لیے بہت ساری اچھی اچھی کتابیں موجود تھیں۔ نیّر مسعود کو کتابوں کی وہ الماری

بہت پسند تھی۔ ان کتابوں کو پڑھنے کے لیے وہ سید رفیق حسین کے گھر جایا کرتے تھے۔ یہ ۴۸۔ ۱۹۴۷ء کا واقعہ ہے اس دوران تقسیم ملک کا سانحہ درپیش آیا اور سید رفیق حسین بھی اس کی زد میں آ گئے اور انھیں بھی ملک سے ہجرت کرنی پڑی۔ جاتے وقت وہ اپنا تمام سامان نیلام کرنے کے لیے کسی عزیز کے حوالے کر گئے۔ نیلامی کے وقت جب اس کتابوں کی الماری کو نیلام کیا جانے لگا تو نیرّ مسعود نے اپنی والدہ سے ضد کی کہ وہ الماری ان کے لیے خرید لی جائے۔ لیکن ان کے والد نے اپنے اصولوں کے تحت اس بات کے لیے انکار کر دیا اور وہ الماری کسی اور نے خرید لی۔ نیرّ مسعود بہت روئے اور ان کو اس بات کا گہرا صدمہ پہنچا۔

نیرّ مسعود کی ابتدائی تعلیم و تربیت گھر پر والدین کے زیر سایہ ہوئی۔ گھر کا ماحول علمی و ادبی تھا۔ اس لیے نیرّ مسعود کی ذہنی تربیت میں ماں اور باپ دونوں کی حق ادائگی شامل تھی۔ گھر کا ماحول ادبی ہونے کی وجہ سے نہ صرف ان کی ذہنی نشوونما عمدہ طریقے سے ہوئی بلکہ ان کی زبان کو بھی فائدہ پہنچا۔ اس طرح نیرّ مسعود نے بہت ہی محفوظ اور علمی و ادبی ماحول میں تربیت پائی۔ نیرّ مسعود کے مکتب کا سلسلہ گھر کے قریب ''گردھاری سنگھ اسکول'' سے شروع ہوا۔ ۱۹۴۴ء سے ۱۹۴۹ء تک کا زمانہ ان کے اسکول کا زمانہ تھا۔ ۱۹۵۱ء میں نیرّ مسعود نے ہائی اسکول کا امتحان پاس کیا۔ ہائی اسکول کے بعد ۱۹۵۳ء میں انٹرمیڈیٹ گورنمنٹ جوبلی کالج، لکھنؤ سے فرسٹ ڈویژن میں کامیاب ہوئے۔ بی۔ اے کی تعلیم ۱۹۵۴ء میں شروع کی اور مضمون کے انتخاب میں انھوں نے فارسی کا انتخاب کیا۔ دراصل یہ انتخاب ان کے والد کا تھا کیوں کہ ادیب نیرّ مسعود کو ایڈمنسٹریٹیو سروس (Administrative Services) میں بھیجنا چاہتے تھے۔ اس کے لیے فارسی کا مضمون اچھا سمجھا جاتا تھا۔ قبل ازیں نیرّ مسعود فارسی سے بالکل ناواقف تھے اس لیے فارسی کی ابتدائی تعلیم انھوں نے اپنے والد سے ہی حاصل کی۔ اور بہت کم عرصے میں فارسی زبان پر عبور حاصل کر لیا۔

نیرّ مسعود کے والد اس وقت لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ فارسی میں بحیثیت پروفیسر تدریس کا فریضہ انجام دے رہے تھے۔ انہیں کے زیر نگرانی نیرّ مسعود نے ۱۹۵۵ء میں بی اے کی تعلیم مکمل کی۔ اسی دوران نیرّ مسعود کی دوستی شمس الرحمٰن فاروقی سے ہوئی۔ فاروقی صاحب سے نیرّ مسعود کی دوستی گہری ہونے کا ایک خاص سبب یہ تھا کہ ان کو بھی مشکل اشعار کی شرح کرنے کا بہت شوق تھا اور نیر صاحب کو بھی اس شغل میں ایک خاص قسم کی دلچسپی تھی۔ دونوں سخت سے سخت شعر جمع کر کے

ان پر بحث کرتے تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی صحبت سے انھیں نئے ادب سے بھی دلچسپی اور واقفیت پیدا ہوئی۔

بی اے کی تعلیم مکمل کرنے کے بعد لکھنؤ یونیورسٹی سے ہی ۱۹۵۷ء میں انھوں نے فارسی ادب میں ایم اے کی ڈگری حاصل کی۔ فارسی میں ایم اے کرنے کے بعد ڈی فل کے لیے انھوں نے الہ آباد یونیورسٹی میں داخلہ لیا۔ نومبر ۱۹۵۹ء میں الہ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ڈاکٹر مسیح الزماں صاحب کے زیرنگرانی ''رجب علی بیگ سرور اور ان کے قلمی آثار'' پر کام شروع کیا۔ ۱۹۶۴ء کے اواخر میں یہ تحقیقی مقالہ مکمل ہوا اور دسمبر ۱۹۶۵ء میں الہ آباد یونیورسٹی نے اس پر ڈی فل کی سند دی۔ جون ۱۹۶۶ء میں الہ آباد یونیورسٹی میگزین کی طرف سے (قدر مختصر کر کے) اسے پہلی مرتبہ شائع کیا گیا۔ اس کے بعد انھوں نے ۱۹۶۶ء میں فارسی میں لکھنؤ یونیورسٹی سے پروفیسر نذیر احمد کی زیرنگرانی ملا محمد صوفی مازندانی کے دیوان کی تصحیح وتدوین کا کام انجام دے کر پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ الہ آباد یونیورسٹی سے اردو میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد ۱۹۶۵ء میں ہی ''فضل الرحمٰن اسلامیہ انٹر کالج'' بریلی میں نیّر مسعود اردو اور فارسی کے لکچرر مقرر ہوئے مگر اسی سال لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبہ فارسی میں لکچرر کے عہدے پر ان کا تقرر ہو گیا تو انھوں نے بریلی کی ملازمت چھوڑ دی اور لکھنؤ آ گئے۔

یونیورسٹی میں نیّر مسعود ایک محنتی اور منظّم استاد رہے۔ باقاعدہ کلاسیں لینا، توجہ سے پڑھانا اور درپیش علمی وادبی امور کی کچھ اس طرح تشریح ووضاحت کرنا کہ طالب علم نہ صرف یہ کہ مطمئن ہو جائے، بلکہ اس سے متعلق دوسرے پہلوؤں کو جاننے کے لیے بھی جستجو کرنے لگے۔ یہ خصوصیت رہی نیر صاحب کے درس وتدریس کی۔

۱۹۸۸ء تک نیّر مسعود نے لکھنؤ یونیورسٹی میں تدریس کے فرائض انجام دیے اس کے بعد اسی یونیورسٹی کے شعبہ فارسی میں صدر کا عہدہ سنبھالا اور ۱۹۹۶ء میں وہ ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔

نیّر مسعود کا عقد ۳۰ ستمبر ۱۹۳۱ء کو صبیحہ خاتون سے ہوا تھا۔ ان کا تعلق بھی حکیموں کے خاندان سے ہے۔ بیگم صاحبہ نہایت سلیقہ مند، مہمان نواز اور ملنسار خاتون ہیں۔ ان کے بیٹے تمثال مسعود نے لکھنؤ یونیورسٹی سے فارسی میں ایم اے اور اردو میں پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔

ان کا قیام امریکہ (U.S) میں ہے۔ نیّر مسعود کے دوست اور شاگرد ڈاکٹر شعیب نظام سے فون پر ہوئی گفتگو سے معلوم ہوا کہ وہ آج کل اپنے والد کے کارناموں کو یکجا کر کے شائع کرانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ نیر صاحب کی بیٹیاں دردانہ مسعود، صائمہ مسعود اور ثمرہ مسعود ہیں۔ نیّر مسعود کی بعض تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی بیٹیاں بھی پڑھنے لکھنے کا ذوق وشوق رکھتی ہیں۔

نیّر مسعود کی شخصیت بہت الگ اور منفرد قسم کی تھی۔ اس حقیقت کے انکشاف پر حیرانی ہوتی ہے کہ انھوں نے اپنی ادبی اور نجی زندگی کا تمام سفر لکھنؤ میں رہ کر ہی طے کیا۔ گویا لکھنؤ سے باہر رہ کر وہ کچھ کر ہی نہیں سکتے تھے۔ یہاں تک کہ جب الہ آباد یونیورسٹی میں انھوں نے ایم فل کی ڈگری کے لیے داخلہ لیا تب بھی پابندی کے ساتھ الہ آباد میں رہ کر مقالہ نہیں لکھا بلکہ مواد اکٹھا کر کے گھر لے آتے تھے اور گھر پر ہی اپنا تحقیقی مقالہ (Thesis) لکھا کرتے تھے۔ بیرون ملک سے متعلق غالباً زندگی کا پہلا اور آخری سفر انھوں نے ایران (۱۹۷۷ء) کا کیا تھا۔ جس میں وہ کچھ دن گھر سے دور رہے۔ البتہ اپنی وفات کے چند سال قبل انھوں نے دہلی میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کی طرف سے خان عبدالغفور خاں چیئر کی پیشکش قبول فرمائی تھی جس کے سبب ان کے رفقاء کو یہ امید تھی کہ کچھ عرصہ وہ لکھنؤ چھوڑ کر دہلی کے طلبہ کو مستفیض کریں گے لیکن ان کی مسلسل بیماری کی وجہ سے یہ ممکن نہ ہوسکا۔ اس بات کی تصدیق شمیم حنفی کے درج ذیل بیان سے ہوتی ہے:

''کچھ برس پہلے، جامعہ ملیہ اسلامیہ نے انہیں خان عبدالغفور خاں چیئر کی پیشکش کی تھی۔ نیر صاحب نے یہ دعوت قبول بھی کر لی تھی اور یہ امکان پیدا ہو چلا تھا کہ وہ سال دو سال کے لیے لکھنؤ سے دلی آ جائیں گے مگر ان کی علالت کا سلسلہ ٹوٹنے میں نہ آیا اور وہ لکھنؤ سے عارضی طور پر بھی دور نہ ہو سکے۔ ایک بار دو تین روز کے لیے آئے بھی تو ایک اعزازی تقریب (سرسوتی سمان) میں شرکت کے لیے۔''

وضع قطع کے اعتبار سے نیّر مسعود قبول صورت اور دراز قد تھے۔ بدن چھریرا اور رنگ گندمی تھا۔ لمبا یعنی کتابی چہرہ، متوازن سر، لمبے لمبے ہاتھ، دراز قد، نحیف وناتواں جسم، نرم ومتانت و شیریں دلکش آواز، پرنور چشم بصیرت، سر وہ جس میں دنیا کے تمام علوم وفنون کی کتابوں کے اوراق کے اوراق محفوظ، اردو اور فارسی کی پوری تاریخ کے ساتھ فارسی کے نامور شعراء خیام، فردوسی وغیرہ کے علاوہ اردو کے عظیم شاعر میر انیس کا تمام کلام بالترتیب دل و دماغ میں موجزن، پیشانی، وہ

جس کی جانب شیخ سعدی نے اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

بالائے سرش ز ہوش مندی
می تابد ستارۂ بلندی

غرض کہ نیّر مسعود نہایت متاثر کن شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی طبیعت میں سنجیدگی کے ساتھ تھوڑی سی شگفتگی بھی شامل تھی۔ طبیعت سے میل نہ کھانے والوں سے بہت کم ملتے تھے لیکن ہم مزاج لوگوں سے خوب گفتگو بھی کرتے تھے۔ عابد سہیل صاحب سے بھی ان کی گہری اور بے تکلفانہ دوستی تھی۔ عابد سہیل نیّر مسعود سے متعلق ایک نہایت دلچسپ واقعے کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دوسرے واقعے کا تعلق اسکوٹی سے ذرا زیادہ ہے۔ نیّر مسعود ایسے ہیں اور ان دنوں بھی ایسے ہی تھے کہ جب اسکوٹی پر چلتے تو وہ ان پر بھاری پڑتی، بالکل اسی طرح جیسے ان کی آواز ریڈیو پر بھاری پڑتی۔ وہ اسکوٹی پر ہوں اور آپ انھیں نہ دیکھ رہے ہوں تو شاید احساس ہو کہ ایک خیال تھا کہ سامنے سے گزر گیا۔ کیسری کشور سے بھی ان کی گاڑھی چھنتی تھی لیکن جب دونوں اپنی اپنی گاڑیوں پر ایک ساتھ نکلتے تو ''قول محال'' کی سی صورت پیدا ہو جاتی۔ کیسری کشور نیّر مسعود سے چوگنے بلکہ پنچ گنے تو رہے ہوں گے۔ دونوں ساتھ ساتھ چلتے تو معلوم ہوتا انتہائیں یکجا ہو گئی ہیں۔ میں کہتا ''کریاں'' دونوں کو کمپنی کی طرف سے مفت ملی ہیں، یہ دکھانے کے لیے کہ پہاڑ لا دو چاہے ''خیال'' چلے گی ایک ہی رفتار سے، اور وہ بھی کسی قسم کے احتجاج کے بغیر۔ میں نے یہ بات بس ایک بار کہی تھی لیکن وہ جب بھی ساتھ ساتھ اپنی گاڑیوں پر ہوتے اور مجھ پر نظر پڑ جاتی تو ہنس ضرور دیتے۔''

ڈاکٹر شعیب نظام کے ساتھ نیّر مسعود کے قریبی مراسم تھے وہ بتاتے ہیں کہ نیّر مسعود ایک خوش مزاج اور نفاست پسند انسان تھے۔ لکھنوی تہذیب و نفاست نیّر مسعود کی شخصیت میں پوری طرح رچی بسی تھی۔ ان کا لہجہ متوازن اور متین تھا۔ آواز نہ زیادہ پست نہ زیادہ بلند۔ گفتگو شائستہ و دل نشیں انداز میں کیا کرتے تھے۔ لہجے کے اتار چڑھاؤ اور جملے کی فطری ترتیب کا انہیں خاص خیال رہتا تھا۔ اور یہی وصف خصوصی طور پر ان کی تحریروں میں بھی موجود ہے۔ ان کی خوش گفتاری کی شہادت ہمیں پروفیسر شمیم حنفی کے درج ذیل بیان سے بھی ملتی ہے:

''نیر صاحب بہت خوش گفتار انسان ہیں۔ یہ جادو انہیں ورثے میں ملا ہے۔ میں نے

مسعود صاحب (مسعود حسن ادیب) کے جیسے سحر بیان اور دلچسپ باتیں کرنے والے کم دیکھے ہیں۔ مسعود صاحب کی آواز، زبان و بیان کے لہجے میں ایک خلقی نفاست تھی۔ سفید بالوں سے ڈھکا ہوا سر، بے داغ سفید کرتے پاجامے میں ملبوس، وہ باتیں کرتے تھے تو لگتا تھا دھیمی گت میں کوئی ساز بج رہا ہو۔ کچھ ایسا ہی حال نیر صاحب کا ہے۔ روکھے سوکھے اور غیر دلچسپ موضوعات پر بھی نیر صاحب سے مکالمہ ایک تجربہ ہوتا ہے جسے بھلایا نہ جاسکے۔''

نیرّ مسعود شروع سے ہی مزاجاً انتہائی غیرت مند اور قلندرانہ مزاج کے مالک تھے۔ انھیں خوشامد اور چاپلوسی سے سخت نفرت تھی۔ نیرّ مسعود کی ایک انفرادی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے کسی بھی کتاب پر کوئی دیباچہ، تعارف، یا حرف اولیں وغیرہ کے تحت نہیں لکھا۔ ہاں! اگر وہ کتاب خود موصوف کی مرتب کردہ ہے تو ضرور اختصار کے ساتھ نپے تلے جملوں پر مبنی تحریریں ملتی ہیں۔

ان کی شخصیت کی سب سے اعلیٰ خصوصیت یہ ہے کہ اثنا عشری سادات کے خاندان کا فرد ہونے کے باوجود مذہبی و مسلکی تفریق کا شائبہ بھی ان کی شخصیت میں نہیں پایا جاتا۔ نیرّ مسعود کی شخصیت اور فن پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے پروفیسر خلیق انجم لکھتے ہیں:

''ان کی ادبی خدمات کے بارے میں کچھ اور عرض کرنے سے پہلے میں ان کی شخصیت کے بارے میں مختصراً یہ عرض کردوں کہ نیرّ مسعود ایک انتہائی منکسر المزاج انسان ہیں۔ اگرچہ اردو کے ایک ممتاز افسانہ نگار کی حیثیت سے پوری دنیا میں ان کا نام ہے لیکن ان کی گفتگو اور تحریر سے کہیں بھی یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ ادب میں ان کا قد اتنا بڑا ہے۔ نیرّ مسعود کا شمار اردو کے انتہائی ممتاز اور منفرد افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ یہاں یہ عرض کردوں کہ ممتاز فنکار تو بہت ہوتے ہیں لیکن منفرد کچھ ہی ہوتے ہیں۔ منفرد کی اصطلاح نیرّ مسعود جیسی ادبی شخصیتوں کو ہی زیب دیتی ہے۔ نیرّ مسعود کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے ادب کی جس جہت میں قدم بڑھایا، پوری انفرادی شان وشکوہ کے ساتھ بڑھایا۔ انگریزی میں ہم جسے Perfectionist کہتے ہیں شاید اسی کا ایک اعلیٰ نمونہ نیرّ مسعود ہیں۔''

مشکل اشعار کو جمع کر کے ان کی شرح سے بحث ومباحثہ نیرّ مسعود کا پسندیدہ مشغلہ تھا۔ اس شغل میں وہ اپنے خاص دوستوں کو بھی شریک کرتے تھے بالخصوص شمس الرحمٰن فاروقی ان کے اس شغل میں برابر حصہ لیتے تھے۔ دونوں کے درمیان قریبی دوستی کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مشکل اشعار کو جمع

کر کے ان کی شرح کرنا دونوں کا محبوب مشغلہ تھا۔ الگ۔ الگ قسم کی کتابوں کا مطالعہ ان کے محبوب مشاغل میں سے ایک ہے۔ وہ بچپن سے ہی کتابوں کے مطالعے کے بیحد شوقین تھے۔ اس سلسلے میں پروفیسر شمیم حنفی رقم طراز ہیں:

''نیر صاحب کوئی کام رواداری میں کر رہے ہوں یا بہت لگن کے ساتھ، باہر سے اس کا اندازہ کرنا سہل نہیں ہے۔ افسانہ لکھنا تو انہوں نے اس وقت تک شروع نہیں کیا تھا۔ اپنا علمی اور تحقیقی کام چپ چاپ کرتے رہتے تھے۔ البتہ ان کا ادب کے مطالعے کا شوق بے پناہ تھا۔ اس کے لیے نئی پرانی دیسی بدیسی کتابوں کی قید نہیں تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ انھیں ہر موضوع سے دلچسپی ہے۔ علوم وادبیات سے قطع نظر، سیر شکار، تیج وتیوہار، صناعی اور کاریگری ،روایات اور رسمیں، قصہ کہانی، داستانیں، توہم پرستی، جادوٹونے ان کے شوقیہ مطالعہ کا دائرہ ان سب کے گرد پھیلا ہوا تھا۔ اس معاملے میں وہ زاہد ڈار کے ہم مشرب تھے جس کے لیے انتظار صاحب نے لکھا ہے کہ ضحاک کے سانپوں کی طرح، ہر روز انہیں انسانوں کے مغز کی جگہ کوئی نہ کوئی کتاب چاہیے۔''

نیرّ مسعود کو لکھنے پڑھنے کے علاوہ مصوری کا بہت شوق تھا۔ وہ مٹی اور لکڑی کے خوبصورت مجسمے بنانا جانتے تھے۔ باغبانی اور پھول بوٹے لگانے کا بھی انھیں شوق تھا۔ علاوہ ازیں کتابوں کی جلد سازی وہ بہت خوبصورت کرتے تھے۔ ان کے مشاغل کا ذکر کرتے ہوئے علی احمد فاطمی لکھتے ہیں:

''نیرّ مسعود جیسی رنگدار اور آبدار شخصیت محض تحقیق کے لیے نہیں تھی۔ ان کے اندر ایک فنکار ہے ایک مصور بھی۔ یہاں تک کہ ایک جلد ساز بھی۔ میں نے خود دیکھا ہے کہ قیمتی کتابوں کی جلد سازی وہ خود کرتے ہیں۔ شادی کے دعوت ناموں کو رنگ برنگے ٹکڑوں سے سجاتے ہیں اور اپنی مخصوص تحریر و دستخط سے اسے ایک عجیب وغریب لیکن متاثر کن شکل دے دیتے ہیں۔ جن لوگوں نے ان کی دستخط کو بغور دیکھا ہے انہیں اندازہ ہوگا کہ ان کی دستخط۔۔۔۔ دست + خط کم ہے ایسا زیادہ لگتا ہے کہ خزینۂ ادب کے کسی کونہ سے ایک مخمور کن کھجوڑ رینگتا ہوا پہلے ان کی کتاب پر پھر ان کے نقاب پر اور سب سے آخر میں ان کے اعصاب پر پنجے گاڑ رہا ہے۔''

کھانے پینے کی معاملے میں نیرّ مسعود مرغوب غذاؤں کے شوقین تھے۔ لکھنؤ کی مخصوص

بریانی، ہاتھ کی بنائی ہوئی پتلی چپاتی، شیر مال اور گوشت انھیں پسند تھا۔ اور شوقیہ عمل میں مسالہ دار پان انھیں بے حد پسند تھا۔ جسے وہ ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتے تھے۔

اچھا کھانے پینے کے علاوہ دوستوں کو دعوت پر مدعو کرنا ان کا دلچسپ مشغلہ تھا۔ اپنے والد ہی کی طرح نیرّ مسعود بھی کشادہ ذہن کے مالک تھے۔ مذہبی مسئلوں پر کبھی بحث نہیں کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی زبان سے کبھی کوئی ایسا جملہ نہیں کہا جس سے کسی کی دل آزاری ہو۔

نیرّ مسعود اپنی ادبی زندگی کا اندراج نہایت منظم طریقے سے رجسٹروں میں کیا کرتے تھے۔ اس عمل کی ابتدا انھوں نے ۱۹۷۰ء سے کی یعنی جس زمانے سے انھوں نے افسانے لکھنے اور چھپوانے شروع کیے۔ ان کے یہ رجسٹر تعداد میں پندرہ ہیں۔ ان بڑے حجم کے پندرہ رجسٹروں میں ادب کے نو افسانوں کے تین اور مبیضات کے تین رجسٹر ہیں۔ ادب کے عنوان والے رجسٹروں میں مضمون، ریڈیو فیچر، ٹی وی پروگرام، کتابوں پر تبصرے اور تجزیے جیسی چیزوں کا اندراج ہے۔ افسانہ کے عنوان والے رجسٹروں میں نیرّ مسعود کے افسانے اپنی ابتدائی صورت سے تکمیلی صورت میں موجود ہیں۔ اور مبیضات میں ان کی وہ تحریریں ہیں جو اس وقت شائع ہو رہی تھیں۔

نیرّ مسعود نے ان رجسٹروں میں بارہ اماموں کی پیدائش اور وفات کی تاریخیں اور ان کے روضوں کی تفصیل بھی لکھی ہے۔ چونکہ حضرت علی، حضرت امام حسین اور حضرت امام جعفر صادق سے ان کو خاص انسیت تھی اس لیے ان تین اماموں کے اقوال بھی ان کے رجسٹروں میں زیادہ ملتے ہیں۔ حضرت علی کے خطبوں کا مجموعہ 'نہج البلاغہ' نیرّ مسعود کی پسندیدہ کتابوں میں تھی۔ اقوال کے علاوہ اماموں کی بتائی ہوئی دعائیں بھی ان رجسٹروں میں درج ہیں۔ جن میں کئی امراض سے شفا کی دعائیں بھی شامل ہیں۔ نیرّ مسعود کو ایک عرصے تک قلب کی شکایت رہی تھی۔ جس کے ایک آدھ ہلکے اور قدرے سنگین دورے بھی انھیں پڑ چکے تھے۔ غالباً یہ ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ ان رجسٹروں میں کچھ دعائیں برائے قلب بھی موجود ہیں۔

گزشتہ صفحات میں اس بات پر روشنی ڈالی جا چکی ہے کہ نیرّ مسعود کے والدین کے ساتھ ساتھ ان کی شریک حیات کا تعلق بھی حکیموں کے خاندان سے تھا غالباً یہی وجہ ہے کہ نیرّ مسعود کو بھی حکمت سے کچھ دلچسپی تھی۔ جس کے نقوش ان کے چند ایک افسانوں میں بھی ملتے ہیں اور کچھ بیماریوں کے بھی حکیمی نسخے ان کے رجسٹروں میں جا بجا درج ہیں۔ بیماریوں کے لیے دعاؤں اور حکیمی

نسخوں کے علاوہ نیرّ مسعود کو رنگوں سے علاج میں بھی دلچسپی تھی۔ ان کے ۱۹۹۳ء والے رجسٹر میں رنگین تیلوں کے فوائد لکھے ہیں اور ان کی تیاری کی ترکیبیں بھی نوٹ ہیں۔ جیسے نیلا تیل بنانے کے لیے نیلے شیشے کی بوتل میں ناریل کا تیل بھر کر دھوپ میں چالیس دن تک رکھا جائے اور روز اس کو ہلا دیا جائے۔ اس تیل کے یہ فائدے لکھے ہیں کہ یہ تیل دردِ سر اور بالوں کی کمزوری دور کرنے کے لیے مفید ہے۔ رنگوں سے علاج کی یہ ترکیبیں انھوں نے عابد پیشاوری صاحب سے سیکھی تھیں نہ صرف رنگوں سے علاج بلکہ رنگوں کے آپسی امتزاج کا بھی نیرّ مسعود کو عمدہ تجربہ تھا۔ انھوں نے خود اپنی اور اپنے احباب کی قریب ۵۲ کتابوں کے سرورق ڈیزائن کیے تھے۔ ان کے ایک رجسٹر میں دو نقش بھی بنے ہوئے ہیں جن کی نوعیت ان نقشوں کی سی ہے جو عموماً لوگ گھر اور دکانوں کی حفاظت کے لیے دروازے کے اوپر لگاتے ہیں۔ علم العداد سے نیرّ مسعود کو خاص دلچسپی تھی۔ جس میں کسی کے نام کے اعداد نکال کر اس کے مطابق اسماء حسنہ کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ نماز کے بعد ان کی تسبیح پڑھنا بہت مفید مانا جاتا ہے۔ اس ضمن میں سید تمثال مسعود بتاتے ہیں کہ:

> ’’اسی طرح اور لوگوں کے کہنے پر بھی وہ ان کے لیے اسماء حسنہ کا انتخاب کر کے دیتے تھے۔ انھوں نے کئی رجسٹروں میں اسمائے حسنہ اور ان کے اعداد کی دیدہ زیب فہرستیں بنائی تھیں۔ ان کے ملنے والوں میں کئی افراد ایسے تھے جو باقاعدگی سے ان اسماء کی تسبیح پڑھتے ہیں اور ان کے بہت معتقد بھی ہیں۔ اردو افسانے کے تنقید نگار سکندر احمد صاحب تو باقاعدہ نیرّ مسعود کی معرفت کے قائل تھے۔‘‘

قرآن کے سات آٹھ مختلف نسخوں کے علاوہ نیرّ مسعو کو انجیل اور زبور سے بھی دلچسپی تھی۔ ان مذہبی کتابوں کے انگریزی اور اردو نسخے ان کے پاس رہتے تھے۔ ان مقدس کتابوں کے کچھ حصے انھوں نے اپنے رجسٹر میں بھی نقل کیے تھے۔ ان تمام تحریروں اور صفتوں سے نیرّ مسعود کے وسعت مطالعہ کے ساتھ ساتھ ان کا دین ومذہب اور عرفان کی طرف جو میلان تھا اس کے بھی کئی پہلو سامنے آتے ہیں۔

علاوہ ازیں روز مرہ زندگی سے متعلق بھی متعدد باتیں نیرّ مسعود نے ان رجسٹروں میں درج کیں ہیں۔ ان کے بینک اکاؤنٹ کے حساب پوری تفصیل سے لکھے ہوئے ہیں اور اپنے بیوی بچوں کے نام جو رقم مختلف اسکیموں میں جمع کروائی تھی ان کی تفصیل بھی موجود ہے۔ حتیٰ کہ بجلی

کے بلوں کے آنے کی اور جمع کرنے کی تاریخ مع میٹر ریڈنگ کے وہ لکھتے تھے۔

ان رجسٹروں کے اندراجات سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ۱۲۷ ریڈیو پروگرام کیے تھے۔ ان رجسٹروں کے آخری حصے میں یادداشت کے تحت نیرّ مسعود سال، تاریخ اور دن لکھ کر ضروری باتوں کا اندراج کرتے تھے۔ یہ یادداشتیں بہت دلچسپ اور معلوماتی حوالہ جات ہیں۔ ان سے گھر پر ان سے ملنے آنے والوں کے نام، جب وہ کسی سے ملنے جاتے تو اس کا ذکر، گھر کے کسی فرد یا کسی جاننے والے کے یہاں کی کوئی اہم بات ہوتی تو اس کا بھی اندراج وہ رجسٹروں میں کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ان یادداشتوں میں عالمی شہرت یافتہ ہستیوں اور ان کے پسندیدہ فلمی اداکاروں کے انتقال کا اندراج بھی ملتا ہے۔ جیسے جنرل ضیاء الحق کی حادثے میں وفات، اشوک کمار کی وفات، مائکل جیکسن کی وفات وغیرہ۔ انہی یادداشتوں میں انھوں نے اپنے پوسٹ مین کا ذکر بھی کیا ہے۔ ''باجپئی پوسٹ مین'' کا ذکر یادداشتوں میں برابر ملتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے ان دونوں میں بڑی قربت تھی۔ رجسٹروں میں یادداشت لکھنے کا یہ سلسلہ ۱۹۸۱ء میں شروع ہوا تھا۔ ان رجسٹروں کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ نیرّ مسعود نہ صرف اپنے تنقیدی تحقیقی اور افسانوی کاموں کے طریقۂ کار میں حد درجہ منظم تھے بلکہ اپنی روزمرہ زندگی اور روز کے معمولات کو بھی نہایت منظم طریقے سے انجام دیتے تھے۔

نیرّ مسعود کے والد مسعود حسن ادیب کو کتابیں جمع کرنے کا بے حد شوق تھا۔ ان کے کمرے میں ہزاروں کی تعداد میں کتابیں موجود تھیں یا یوں کہیے کہ نادر کتابوں کا ایک کتب خانہ تھا اور اسی کتب خانے کو تمام ادبی دنیا آج 'ادبستان' کے نام سے جانتی ہے۔ یہ کتب خانہ اسی نام سے آج بھی موجود ہے۔ جسے نیرّ مسعود نے اپنے والد پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے بعد سنبھالے رکھا تھا۔ نیرّ مسعود کے ذکر کے ساتھ 'ادبستان' کا ذکر اس لیے ناگزیر معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہ جگہ ہے جسے ہم نیرّ مسعود کی ذات اور شخصیت کا ایک حصہ قرار دے سکتے ہیں۔ نیرّ مسعود نے اپنی ساری عمر 'ادبستان' میں ہی گزاری اور یہیں انہوں نے اپنی تمام ادبی سرگرمیاں انجام دیں۔ اپنی ایک تحریر میں وہ لکھتے ہیں:

> ''اسی 'ادبستان' کے باہر لکھا ہوا تھا "Live and let live" بعد میں Live کا حصہ
>
> ٹوٹ گیا اور صرف Let live باقی رہا۔''

بلاشبہ نیرّ مسعود کے تمام ادبی کارنامے ان کے اسی ''ادبستان'' کے مرہون منت ہیں۔ بقول علی احمد فاطمی:

''نیرّ مسعود تہذیب اودھ کے گُل ہوتے ہوئے چراغ کی آخری لو ہیں۔۔ایک پہچان اور ایک دبستان......ادبستان میں اتنا تو ہونا ہی تھا۔''

نیرّ مسعود پر فالج کے اٹیک نے انھیں ایک طویل عرصے سے معزور کر رکھا تھا۔ بالآخر اس طویل علالت کے بعد ۲۴/جولائی ۲۰۱۷ پیر کے روز اکیاسی سال کی عمر میں ان کا انتقال ہو گیا۔ ادبستان سے کچھ ہی دور پر واقع منشی فضل حسین کی کربلا میں عشا کے بعد سوگواروں کے ایک بڑے مجمعے کی موجودگی میں ان کی تدفین کی گئی۔ یہیں ان کے والد پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب بھی آسودۂ خاک ہیں۔

نیرّ مسعود کا ادبی سفر ان کے والد پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے زیر سایہ شروع ہوا۔ پڑھنے کے ساتھ لکھنے کا شوق بھی بچپن سے ہی تھا۔ انھوں نے چار پانچ سال کی عمر سے ہی نظمیں اور کہانیاں لکھنا شروع کر دی تھیں جو بچوں کے رسالوں میں چھپیں بھی۔ گیارہ سال کی عمر میں انھوں نے ایک ڈراما لکھا۔ حالانکہ ادیبؔ کا تعلق فکشن سے نہیں تھا پھر بھی نیرّ مسعود کی حوصلہ افزائی کیا کرتے تھے۔ جب نیرّ مسعود نے ڈراما لکھا تو ان کے والد بہت خوش ہوئے اور اس وقت کے بڑے بڑے ادیبوں کو جو ان کے عزیز دوست بھی تھے اپنے گھر مدعو کیا۔ ان میں علی عباس حسینی، مولوی اختر علی تلہری، مرزا محمد اصغری وغیرہ شریک تھے۔ پھر نیرّ مسعود سے وہ ڈراما پڑھوایا گیا۔ اس کے بعد ان کے والد نے خود بھی پڑھا اور نیرّ مسعود سے کہا کہ علی عباس حسینی صاحب کو جا کر دکھاؤ اور ان سے اس پر اصلاح لو۔ نیرّ مسعود نے وہ ڈراما علی عباس حسینی کو دکھایا انھوں نے اس پر کچھ اصلاح بھی کی۔ اس واقعے کی نسبت سے نیرّ مسعود خود کو علی عباس حسینی صاحب کا شاگرد بھی کہا کرتے تھے۔ بعد میں یہ ڈراما ''سوتا جاگتا'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ا۔ اس کے بعد پندرہ سولہ برس تک نیرّ مسعود نے متعدد کہانیاں لکھیں اور چھپوائیں لیکن انیس۔بیس سال کی عمر تک آتے آتے جب یہ خیال پیدا ہوا کہ اب وہ بڑے ہو گئے ہیں اور انھیں بڑوں کے لیے ہی کچھ لکھنا چاہیے تو ان میں وہ اعتماد پیدا نہیں ہو سکا اس کے بعد ۱۹۷۱ء تک وہ کہانیاں یا افسانے نہیں لکھ سکے۔ البتہ اردو میں پی ایچ ڈی کرنے کے بعد ۱۹۶۵ء میں ان کے تحقیقی مقالے ''رجب علی بیگ سرور اور ان

کے قلمی آثار'' کے کچھ حصے الہ آباد یونیورسٹی میگزین کی طرف سے شائع کیے گئے۔اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ نیرؔ مسعود کی ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز ''رجب علی سرور اور ان کے قلمی آثار'' سے ہوا۔ ۱۹۶۷ء میں یہی مقالہ ''رجب علی بیگ سرور: حیات وخدمات'' کے عنوان سے کتابی صورت میں منظر عام پر آیا۔

سرور کا مطالعہ ایک اہم تاریخی اور تہذیبی دور کے مطالعہ کا ہم معنی ہے۔جس سے صرف اودھ کے تہذیبی رجحانات ہی کے متعلق معلومات فراہم نہیں ہوتی بلکہ ادبی ارتقا کی ایک اہم منزل کی نشاندہی اور روح تہذیب کا جلوہ دیکھنے کی ایک صورت بھی پیدا ہوتی ہے۔نیرؔ مسعود نے سرور کے ماحول اور سیاسی وتہذیبی پس منظر اور اودھ کی تاریخ وتہذیب اور ادبی روایات کا جس انداز سے جائزہ لیا ہے اس سے نہ صرف اودھ کی تاریخ وتہذیب اور ادبی روایات پر روشنی پڑتی ہے بلکہ سرور اور ان کی ادبی تخلیقات کی نوعیت اور زیادہ روشن ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔بلاشبہ رجب علی بیگ سرور اردو کے ان زندہ جاوید ادیبوں میں شامل ہیں جنھیں تاریخ کبھی فراموش نہیں کر پائے گی اور ان کی اس شہرت اور مقبولیت کی اصل وجہ فسانۂ عجائب ہے۔یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ قارئین کے حلقے نے فسانۂ عجائب کو جس قدر پڑھا اور پسند کیا اس کے مصنف پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی۔یہی وجہ ہے کہ فسانہ عجائب کی اتنی مقبولیت کے باوجود سرور پر تحقیقی کام کم وجود میں آیا بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ نیرؔ مسعود کے کارنامے ''رجب علی بیگ سرور احوال وآثار'' سے پہلے اردو ادب میں سرور پر کوئی مکمل کتاب موجود نہیں تھی اور یہ بات بھی کہنے کی گنجائش ہے کہ نیرؔ مسعود کے بعد بھی سرور سے متعلق کارناموں میں کوئی اہم اضافہ سامنے نہیں آیا ہے۔اس لحاظ سے سرور کی سوانح اور تصانیف سے متعلق اب تک کا سب سے جامع اور مکمل کارنامہ نیرؔ مسعود کا ہے۔

۱۹۶۷ء میں ہی نیرؔ مسعود کا ایک اور کارنامہ ''ترجمہ حکیم نباتات'' منظر عام پر آیا۔''ترجمہ حکیم نباتات'' یا ''سرگزشت موسیٰ ژوردان'' ترکی کے مصنف مرزا فتح علی آخوندزادہ کا ترکی زبان کا مشہور ڈراما ہے جسے مرزا جعفر قراجہ داغی نے فارسی میں ترجمہ کیا تھا۔نصاب میں شامل ہونے اور طلبہ کی ضرورت کے پیش نظر یا ڈرامے کی کشش کے سبب نیرؔ مسعود نے اسے فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔جو ادارۂ فروغ اردو (لکھنؤ) کے زیر اہتمام سرفراز برقی پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔اس طرح ۱۹۶۷ء سے ۱۹۷۰ء کے درمیان نیرؔ مسعود تحقیق وتنقید سے متعلق اپنی علمی سرگرمیوں میں

مصروف رہے افسانہ لکھنے کا آغاز انھوں نے ۱۹۷۱ء سے کیا۔

۱۹۷۱ء میں نیّر مسعود نے اپنا پہلا افسانہ ''نصرت'' لکھا۔ اس وقت ان کی عمر تینتیس سال تھی۔ اس سے پہلے بھی وہ کہانیاں لکھتے تھے لیکن رکھتے یا چھپواتے نہیں تھے کیوں کہ وہ انھیں اچھی معلوم نہیں ہوتی تھیں یا یوں کہیں کہ وہ انہیں اس قابل محسوس نہیں ہوتی تھیں کہ چھپوائی جائیں۔ ۱۹۷۱ء میں وہ باضابطہ طور پر نئے افسانے کی طرف متوجہ ہوئے۔ اس وقت تجریدی (abstract) افسانوں کا زیادہ رواج تھا۔ چنانچہ انھوں نے اپنا پہلا افسانہ ''نصرت'' تقریباً اسی طرز پر لکھا۔ ''نصرت'' لکھ کر انھوں شمس الرحمٰن فاروقی کو دکھائی۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو کہانی پسند آئی اور انھوں نے ۱۹۷۱ء میں شب خون میں اسے شائع کر دیا۔ لیکن اس اسلوب میں افسانہ لکھنا نیّر مسعود کو پسند نہیں آیا۔ چنانچہ اس زمانے میں روش عام سے ہٹ کر انھوں نے افسانے لکھنے کی شروعات کی۔

۱۹۷۱ء میں غالب کے پندرہ منتخب اشعار پر مشتمل ان کی کتاب ''تعبیر غالب'' منظر عام پر آئی۔ کلام غالب کی شرح پر مشتمل یہ کتاب نہ صرف اردو میں کلاسک کا درجہ رکھتی ہے بلکہ نیّر مسعود کی تنقیدی صلاحیتوں کا بھی عمدہ نمونہ پیش کرتی ہے۔

''تعبیر غالب'' کی ان شرحوں کا تجزیہ ہمیں بتاتا ہے کہ نیّر مسعود شاعری کے عیوب ومحاسن کی روح کا ادراک رکھتے تھے۔ لغات والفاظ کے اصل ولغوی مفاہیم، لفظوں کے تعبیری پہلو، استعاراتی وکنایاتی زبان کی سمجھ، لفظ ومعانی کے درمیانی رشتوں کی پہچان اور ان رشتوں میں اپنی طرف سے فکر انگیز اور نئی معنویت کے انسلاک کا شعور رکھتے تھے۔ غالب ایک دشت ہزار جادہ ہے جس میں صحیح مقام تک پہنچنے کے لیے صحیح جادے کا انتخاب اصل چیز ہے اور بدقسمتی سے غالب کے سادہ فکر اور ژولیدہ خیال دونوں طرح کے شارحین کی غلط روی نے ان جادوں کو مسخ کر رکھا ہے۔ شارحین غالب کے درمیان اختلافات کی بہتات کا ایک نمونہ نیّر مسعود اور شمس الرحمٰن فاروقی کی تعبیرات بھی ہیں جن کی مثال ''تعبیر غالب'' کے پہلے حصے میں دیکھی جاسکتی ہے لیکن غور کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ سارے اختلافات ہمارے روشن دماغ شارحین کی ذہنی صلاحیتوں کا نمونہ اور ایک شعر کو کئی کئی زاویہ نگاہ سے دیکھنے کا وہ بالیدہ شعور ہے جو قدرت نے انھیں عطا کیا ہے۔ نیّر مسعود مغربی اصول نقد ونظر اور علوم واسلوب کی آگہی کے باوجود مشرقی آداب شعریات ونظریات انتقاد سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ اور انھیں اصولوں کی پیروی کرتے ہوئے وہ ادب پارہ کی روح تک

رسائی حاصل کرتے ہیں۔ ’’تعبیر غالب‘‘ کا آخری حصہ اگرچہ غالب کے محض چودہ منتخب اشعار کی شرح ہے لیکن اپنے مباحث کے لحاظ سے بڑی وقیع اور مشرقی طرز تنقید کی انتہائی عمدہ کوشش ہے۔ اس کتاب سے غالب شناسی اور شعرفہمی کی نئی جہات سامنے آئی ہیں جو اس حقیقت کا برملا اظہار ہے کہ نیرؔ مسعود جس کوچے میں گئے اپنی انفرادیت کے نقش روشن کر دیے۔

۱۹۷۷ء میں نیرؔ مسعود نے ایران کا سفر کیا اور اپنے سترہ اٹھارہ دن کی مختصر روداد ’’خنک شہر ایران‘‘ کے نام سے قلم بند کی۔ یہ سفرنامہ پہلی مرتبہ رسالہ ’’اظہار‘‘ بمبئی شمارہ ۴/۱۹۷۸ء میں شائع ہوا۔ بعد میں یہ سفرنامہ نیرؔ مسعود نے اپنی کتاب ’’منتخب مضامین: نیرؔ مسعود‘‘ میں بھی شامل کیا ہے۔ اس سفرنامے میں نیرؔ مسعود کی ایک الگ ہی شخصیت سامنے آتی ہے جس سے ان کے قاری کی ملاقات پہلے نہیں ہوئی تھی۔ یہ سفرنامہ نیرؔ مسعود کے اسلوب بیان کا شاہکار ہے علاوہ ازیں نیرؔ مسعود نے جو منظرنگاری کی ہے وہ قابل ستائش ہے۔ ایرانی کلچر، وہاں کے لوگ، ان کا انداز گفتگو، وہاں کی سڑکیں، وہاں کے عجائبات تمام چیزوں کا بیان پڑھنے والے کے ذہن کو ایران کی فضا کی سیر کراتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ واقعہ کی ایسی تصویر کشی کرتے ہیں کہ جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے کیا دیکھا اور اس کا ان کے ذہن پر کیا اثر پڑا۔ اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم ان کے اس سفر کا حصہ ہیں۔

نیرؔ مسعود اردو اور فارسی کے علاوہ انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادب سے بھی شغف رکھتے تھے۔ ۱۹۷۸ء میں انھوں نے جرمن افسانہ نگار فرانز کافکا کے افسانوں کا اردو میں ترجمہ کیا جو ’’کافکا کے افسانے‘‘ کے عنوان سے شبستان پرنٹرز الہ آباد سے شائع ہوا۔ نیرؔ مسعود نے اس کتاب میں کافکا کے بیس افسانوں کا ترجمہ پیش کیا ہے۔ کافکا کی تحریروں پر یوں تو اردو کے متعدد مترجموں نے طبع آزمائی کی ہے لیکن یہ ترجمے ان تمام کوششوں میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان تراجم میں نیرؔ مسعود نے کافکا کے تخلیقی ذہن کے ساتھ اس کی تحریروں کی معنویت اور ان کی ماورائی فضا تک رسائی حاصل کی ہے۔

نیرؔ مسعود ادبی ذوق رکھنے کے علاوہ دقیق النظر بھی ہیں انھوں نے نہ صرف کافکا کے افسانوں کی معنویت پر غور کیا ہے بلکہ اس کے طرز نگارش کو بھی گرفت میں لیا ہے اور معانی کی گہرائی تک پہنچ کر پوری مہارت کے ساتھ کافکا کے انگریزی افسانوں کو اردو کے قالب میں منتقل کیا ہے۔

ترجمہ کے دوران مترجم نے اس بات کا پورا خیال رکھا ہے کہ اصل مفہوم کے ساتھ لطف بیان بھی باقی رہے۔ اور ایسا اسلوب اختیار کیا ہے جو اجنبی محسوس نہیں ہوتا۔ نیرّ مسعود نے کافکا کی ان تحریروں کے ترجمے میں شخصی تاثر کو قطعاً اثر انداز نہیں ہونے دیا ہے بلکہ جس قدر ممکن ہو سکے اپنی جانب سے مصنف کے موقف اور اس کے پیغام میں کسی قسم کی دخل اندازی نہ کرتے ہوئے من و عن منشائے مصنف کو برقرار رکھا ہے۔ کامیاب ترجمہ نگاری بہت بڑا علمی و فکری چیلنج ہے لیکن نیرّ مسعود نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے ان افسانوں کے ترجمے میں کافکا کی روح کو منتقل کر دیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اصل کی روح ترجمہ میں اس طرح سما گئی ہے کہ ترجمہ خود تخلیق کا درجہ حاصل کر گیا ہے۔

۱۹۸۰ء میں نیرّ مسعود نے انیس کے پوتے اور لکھنؤ کے آخری باکمال مرثیہ خواں ''خورشید حسن عرف دولہا صاحب عروج'' کی سوانح عمری کو مرتب کر کے اردو پبلشرز، لکھنؤ سے شائع کروایا۔ رثائی ادب، انیس اور متعلقین انیس نیرّ مسعود کے دلچسپ تحقیقی موضوعات ہیں۔ ان موضوعات پر نیرّ مسعود نے خصوصی توجہ مرکوز کی ہے۔ نیرّ مسعود کی پیش نظر کتاب اس سلسلے کی اولین کڑی کہی جا سکتی ہے۔ بعد میں اس سلسلے کو ''مرثیہ خوانی کا فن''، ''موازنہ انیس و دبیر''، ''انیس'' اور ''میر ببر علی انیس'' جیسی معرکہ آرا کتابوں نے آگے بڑھایا ہے۔ سید خورشید حسن عرف دولہا صاحب عروج میر انیس کے جانشیں، پوتے اور خاندان انیس کے آخری باکمال مرثیہ خواں تھے۔ ان کے بعد لکھنؤ میں مرثیہ خوانی کے میدان میں کوئی قابل ذکر نام سامنے نہیں آیا۔ چنانچہ اس کی اشد ضرورت تھی کہ دولہا صاحب جیسی بلند مرتبہ شخصیت پر تحقیقی حوالہ جات کی روشنی میں گفتگو کی جائے۔ نیرّ مسعود کا یہ کارنامہ قابل قدر ہے کہ انھوں نے خاندان انیس اور صنف مرثیہ کی آخری وراثت کے بکھرے ہوئے اوراق کو یکجا کر کے تاریخ ادب میں محفوظ کرنے کی کوشش کی۔

۱۹۸۳ء میں انھوں نے میر تقی میر کے غیر مطبوعہ فارسی کلام کی ترتیب و تصحیح کی جو مجلّہ 'نقوش' لاہور کے میر نمبر ۳ میں شائع ہوا۔ یہ بات قابل غور ہے کہ اردو غزل کے امام اور خدائے سخن کا مرتبہ رکھنے والے میر تقی میر کا دیوان اس وقت تک ہمارے ادباء کی توجہ سے محروم تھا۔ یہ نیرّ مسعود کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے کہ انھوں نے اس کی اہمیت اور وقعت کا احساس کرتے ہوئے اس کے تحفظ کی کوشش کی۔

اس کے بعد ۱۹۸۴ء میں نیّر مسعود کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سیمیا'' منظرِ عام پر آیا۔ اس مجموعے کے ناشر خود نیّر مسعود تھے اور طباعت نشاط پریس، ٹانڈہ سے ہوئی تھی۔ ''سیمیا'' میں پانچ افسانے (اوجھل، نصرت، مارگیر، سیمیا اور مسکن) شامل ہیں۔ اس کی اشاعت کے ساتھ ہی نیّر مسعود کا شمار اردو کے صفِ اول کے افسانہ نگاروں میں ہونے لگا۔ ان کے رفقاء شمس الرحمٰن فاروقی ،انیس اشفاق، شعیب نظام، شافع قدوائی، شہنشاہ مرزا اور آصف فرخی وغیرہ نے خصوصی طور پر ان کی پذیرائی کی۔ ''سیمیا'' شائع ہوتے ہی ہندوپاک کے ساتھ ساتھ مغرب کے ادبی حلقوں میں بھی موضوعِ گفتگو بن گیا کہ ایسا روشن اور چست بیانیہ بہت کم افسانہ نگاروں کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ چنانچہ مغربی دانش گاہوں کے ادبی جریدوں میں ان کے افسانوں کے ترجمے انگریزی زبان میں شائع ہونے لگے۔ بالخصوص محمد عمر میمن نے ان کے افسانوں کے ترجمے انگریزی زبان میں کیے اور انھیں مغربی دانش گاہوں سے متعارف کرایا۔ ان افسانوں کا ترجمہ فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں بھی کیا گیا۔

۱۹۸۴ء میں ان کا ایک اور تحقیقی کارنامہ ''خطوطِ مشاہیر بنام مسعود حسن ادیب'' شائع ہوا۔ یہ کتاب ان غیر مطبوعہ خطوط پر مبنی ہے جو مشاہیرِ ادب نے مسعود حسن ادیب کے نام رقم کیے تھے۔ یہ کتاب اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ جس میں مشاہیرِ ادب کے ۴۲۰ خط شامل ہیں۔ ترتیب وتدوین سے متعلق نیّر مسعود کا یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔

۱۹۸۵ء میں ہی ان کا بچوں کے لیے لکھا گیا ڈراما ''سوتا جاگتا'' اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کی جانب سے شائع ہوا۔ ۱۹۸۶ء میں نیّر مسعود نے اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کی فرمائش پر فقیر محمد گویا کی تالیف ''بستانِ حکمت'' کا انتخاب شائع کیا۔

۱۹۹۰ء میں ان کی کتاب ''مرثیہ خوانی کا فن'' مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور سے شائع ہوئی۔ تحت اللفظ مرثیہ خوانی کے فن پر لکھی جانے والی یہ پہلی مبسوط اور جامع کتاب ہے۔ اردو کے کلاسیکی ادب میں مرثیہ بہ حیثیت صنفِ ادب متعدد کتابوں کا موضوع بن چکا ہے۔ ان کتابوں میں صنف 'مرثیہ' کے اجزائے ترکیبی اور اس کے اصول وقواعد وغیرہ سے مباحث کی گئی ہیں۔ بعض ناقدینِ ادب نے اس کے تاریخی ارتقاء پر بھی روشنی ڈالنے کی قابلِ قدر کوششیں کی ہیں لیکن 'مرثیہ خوانی' کے فن پر اردو ادب میں کوئی باضابطہ کتاب اس سے پہلے موجود نہیں تھی۔ اپنے موضوع کے

اعتبار سے نیرّ مسعود کی یہ کتاب اردو ادب میں اولیت کا درجہ رکھتی ہے۔

مرثیہ خوانی کے فن کے ساتھ نہ صرف تاریخ ادب بلکہ ایک مکمل تہذیب وابستہ ہے۔ مرثیہ خواں کا لباس، اس کا منبر پر آنا، سامعین کا مجمع، خواندگی کے دوران مرثیہ خواں کے حرکات و سکنات اور اس کا طرز خواندگی یہ تمام باتیں ایک مکمل تہذیب کی عکاسی کرتی ہیں۔ ان تمام باتوں کی اہمیت کے باوجود مرثیہ خوانی کے اصول وقواعد پر اردو کے سرمایۂ ادب میں اب تک کوئی مکمل اور مربوط کتاب موجود نہیں تھی۔ اس سمت میں پہلا اہم کارنامہ نیرّ مسعود کا ہے۔ انھوں نے اس کمی کا احساس کرتے ہوئے اس موضوع کو اپنی غور وفکر کا مرکز بنایا۔ اور اپنی کتاب 'مرثیہ خوانی کا فن' میں مرثیہ گوئی کی صنفی حیثیت سے صرف نظر کرتے ہوئے مجالس میں اس کی خواندگی کے اصول و قواعد سے ہمیں روشناس کرانے کا گراں قدر کارنامہ انجام دیا۔ اس کتاب میں نیرّ مسعود نے فن مرثیہ خوانی کے ابتدائی خدوخال اور تشکیلی عناصر سے لے کر اس کے عروج وزوال تک کی داستان تحقیقی حقائق کی روشنی میں بیان کی ہے۔

۱۹۹۰ء میں ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''عطر کافور'' لاہور سے اشاعت پذیر ہوا۔ اس مجموعے میں سات افسانے (مراسلہ، جانوس، سلطان مظفر کا واقعہ نویس، جرگہ، وقفہ، عطر کافور، اور ساسان پنجم) شامل ہیں۔

۱۹۹۰ء میں ہی شفاء الدولہ کی سوانح، شخصیت اور کارناموں پر مشتمل ان کی مرتبہ کتاب ''شفاء الدولہ کی سرگزشت'' منظر عام پر آئی۔ شفاء الدولہ حکیم سید افضل علی اودھ کے مقتدر رئیس ممتاز عالم دین اور طبیب حاذق ہی نہیں بلکہ اردو، فارسی و عربی میں کامل دستگاہ رکھنے والے کثیر التصانیف بزرگ بھی تھے۔ ان کا شمار مشاہیر اودھ کی ممتاز شخصیات میں ہوتا تھا۔ آپ نواب واجد علی شاہ کے طبیب خاص اور ہمہ وقتی ندیم بھی تھے۔ نیرّ مسعود کی تحقیق کے مطابق واجد علی شاہ نے اپنی تصانیف میں بھی شفاء الدولہ کا ذکر کیا ہے۔ چنانچہ شفاء الدولہ کی شخصیت وعلمیت کو اہمیت دیتے ہوئے نیرّ مسعود نے اس کتاب کی ترتیب وتدوین کا کارنامہ انجام دیا۔

۱۹۹۱ء میں نیرّ مسعود کی تحقیقی تصنیف ''یگانہ احوال وآثار'' انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی سے شائع ہوئی۔ ''یگانہ احوال وآثار'' یگانہ کی سوانح بھی ہے اور یگانہ کی تحریروں کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ بھی۔ اس کتاب میں یگانہ کی پیچیدہ اور نفسیاتی شخصیت سے متعلق تمام حقائق کو نیرّ مسعود نے جس

معروضیت، منطقیت اور دقیقہ رسی کے ساتھ پیش کیا ہے وہ تحقیق کی ایک عمدہ مثال ہے۔ انھوں نے اپنی علمی دیانتداری اور تہذیبی رکھ رکھاؤ کے سبب اس کتاب کو نہایت وقیع بنا دیا ہے۔ نیّر مسعود نے نہ صرف یگانہ کا تحقیقی جائزہ لیا ہے بلکہ موقع بہ موقع اپنی تنقیدی رائے کا اظہار بھی نہایت غیر جانب داری کے ساتھ کیا ہے۔ نیّر مسعود کی یہ کتاب چند متفرق مضامین پر مبنی ہونے کے باوجود یگانہ کی زندگی کے بیشتر اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے۔ ''یگانہ احوال وآثار'' کے حرف آغاز میں ڈاکٹر خلیق انجم نے کتاب سے متعلق اپنی رائے کا اظہار کرنے کے ساتھ نیّر مسعود سے یہ فرمائش کی ہے کہ وہ یگانہ کی مکمل سوانح لکھیں اور ان کی ادبی خدمات کا تنقیدی جائزہ لیں۔ خلیق انجم نے اپنی فرمائش کا اظہار درج ذیل الفاظ میں کیا ہے:

''نیّر مسعود نے بڑے سلیقے اور مستند حوالوں کے ساتھ تاریخ ادب اردو کے یہ المناک ترین واقعات بیان کیے ہیں۔ یگانہ کے بارے میں ان کی معلومات، ان کے ہمدردانہ اور معتدل رویے کو دیکھتے ہوئے میری فرمائش ہے کہ وہ یگانہ کی مکمل سوانح لکھیں اور ان کی ادبی خدمات کا تنقیدی جائزہ لیں۔''

یہاں یہ کہنے کی بھی قطعاً گنجائش ہے کہ اس کتاب کے ذریعے نیّر مسعود نے اپنے پیش رووں کے لیے یگانہ شناسی کی راہیں استوار کر دی ہیں۔ اس کی عمدہ مثال مشفق خواجہ کے مرتبہ ''کلیات یگانہ'' سے دی جا سکتی ہے۔ جس کے مقدمے میں انھوں نے نیّر مسعود کے بیانات کو بنیادی حوالے کے طور پر برتا ہے۔

۱۹۹۳ء میں نیّر مسعود کی مرتبہ کتاب ''اسم اعظم'' مکتبہ کائنات، دہلی سے اشاعت پذیر ہوئی۔ یہ کاظم علی زیدی کی کتاب ہے جس میں انھوں نے حضرت علی کی سوانح کو موضوع بنایا ہے۔ نیّر مسعود نے یہ کتاب اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کی ہے۔

۱۹۹۸ء میں نیّر مسعود نے انیس کے چودہ شاہکار مرثیوں کو بزم انیس کے عنوان سے مرتب کیا۔ ترتیب وتدوین سے متعلق یہ نیّر مسعود کا ایک اہم کارنامہ ہے۔ یہ کتاب، پیکجز لمٹیڈ لاہور سے اشاعت پذیر ہوئی۔

''عطر کافور'' کے چھ سال بعد اور ملازمت سے سبکدوش ہونے کے دو سال بعد یعنی ۱۹۹۸ء میں نیّر مسعود کا تیسرا اور شاہکار افسانوی مجموعہ ''طاؤس چمن کی مینا'' آج کی کتابیں،

کراچی، کے زیر اہتمام اشاعت پذیر ہوا۔ اس مجموعے میں دس افسانے (بائی کے ماتم دار، اہرام کا میر محاسب، نوشدارو، ندبہ، رے خاندان کے آثار، تحویل، بن بست، طاؤس چمن کی مینا، اکلیٹ میوزیم) شامل ہیں۔

۲۰۰۰ء میں ان کی کتاب ''معرکۂ انیس و دبیر'' منظر عام پر آئی۔ یہ کتاب محمدی ایجوکیشن، کراچی سے شائع ہوئی۔ معرکۂ انیس و دبیر کے موضوع پر اردو ادب میں متعدد کتابیں لکھی جا چکی ہیں جن میں موازنۂ انیس و دبیر کو اولیت حاصل ہے۔ نیّر مسعود کی زیر بحث کتاب اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کتاب میں انھوں نے انیس و دبیر کے موازنے اور مقابلے سے کنارہ کشی کرتے ہوئے دونوں عظیم مرثیہ نگاروں کی معرکہ آرائی کے جملہ سماجی و تہذیبی پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے جو اس معرکے کے اصل محرک تھے۔ انھوں نے متعدد شہادتوں و حوالوں کے ذریعے ان دونوں شخصیات کے کردار و عادات و خصائل قارئین کے سامنے آئینے کی طرح پیش کر دیے ہیں۔ نیّر مسعود کا یہ کارنامہ ان کے معتدل و متوازن انداز تنقید کا عمدہ نمونہ کہا جا سکتا ہے۔

۲۰۰۲ء میں نیّر مسعود کی معرکہ آرا تصنیف ''انیس سوانح'' منظر عام پر آئی۔ یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی سے شائع ہوئی۔ نیّر مسعود کی یہ کتاب انیس کی سوانح اور عہد پر مشتمل ایک مکمل اور جامع کارنامہ ہے جس میں پہلی بار انیس کی شخصیت و شاعری کے تشکیلی مراحل کو ادوار کے تناظر میں دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

نیّر مسعود سے پہلے انیس صدی کمیٹی نے ان کے والد مرحوم سے اس کام کو کرنے کی فرمائش کی تھی لیکن نومبر ۱۹۷۵ء میں ادیب کی وفات ہو جانے کے سبب نیّر مسعود سے اس کام کے لیے رجوع کیا گیا۔ انھوں نے اسی زمانے سے اس کام کا آغاز کر دیا تھا جس کی تکمیل ۲۰۰۰ء کے اواسط میں ہوئی۔ اس طویل عرصے پر اگر غور کیا جائے تو نیّر مسعود نے انیس کی حیات و شخصیت پر اس کام کو تقریباً پچیس سال کے عرصے میں مکمل کیا۔ اتنے سالوں میں نیّر مسعود نے انیس کی زندگی سے متعلق ہر پہلو تک رسائی حاصل کرنے کی جگر کاوی محنت سے کام لیا۔ جتنی تعداد میں مآخذ اور حوالے اس کتاب میں پیش کیے گئے ہیں انھیں یکجا کرنا آسان کام ہرگز نہ تھا۔ کیوں کہ یہ تمام حوالہ جات اور شواہد اپنی نوعیت کے اعتبار سے بنیادی مآخذ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انس، مونس، نفیس، عارف، فائق، رشید، شریف العلماء، سید حامد علی، احسن، اشہری گویا جتنے بھی اشخاص کی روایات

نقل کی گئی ہیں ان میں سے بیشتر خاندان انیس کے ہی چشم و چراغ ہیں جن کے اقوال اسناد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور اہل خاندان کے علاوہ جو حوالے پیش کیے گئے ہیں ان میں وہ اشخاص شامل ہیں جو انیس سے قریب کی نسبت رکھتے ہیں۔ مثلاً شریف العلماء اور سید حامد علی وغیرہ۔ چونکہ حیدر آباد کی مجلسوں کے دوران انیس نے اپنا زیادہ تر وقت شریف العلماء کی صحبت میں ہی گزارا چنانچہ انیس کے حیدر آباد کے حالات سے واقفیت کے لیے شریف العلماء ایک بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

نیرّ مسعود کا یہ کارنامہ غیر معمولی ہے کہ انھوں نے انیس کی زندگی کے کسی بھی پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑا ہے اور چھوٹی سے چھوٹی بات کو بھی مفصل بیان کیا ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے انیس کے کبوتر اور بلی پالنے کا شوق، بچپن میں انیس کے کہے گئے پانچ اشعار، انیس کے نوکر چاکر وغیرہ کی مکمل تحقیقی تفصیلات بیان کی ہیں۔ کتاب کو ابتدا سے اختتام تک پڑھنے کے بعد انیس کی شخصیت کا ایک جیتا جاگتا مرقع ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ انیس کا رعب داب، ان کی نازک مزاجی، ان کے لطیفے اور ان کا حس مزاح ایسے موضوعات ہیں جو انیس کی مکمل شخصیت کو ہمارے روبرو لا کھڑا کرتے ہیں۔ انیس کی مجالس سے متعلق بیانات جس پر اثر انداز میں بیان کیے گئے ہیں قاری کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ بھی ان مجالس کا حصہ ہے۔

نیرّ مسعود کی کتاب 'انیس' نہ صرف تحقیق کے تمام تقاضوں پر پوری اترتی ہے بلکہ تحقیق پر کام کرنے والوں کے لیے ایک مشعلِ راہ بھی ہے جو یہ بتاتی ہی کہ تحقیق کو سائنٹفک طریقۂ کار کے ساتھ کس طرح کرنا چاہیے۔ نیرّ مسعود کا یہ کارنامہ اردو میں سائنٹیفک تحقیق کا ایک مثالی نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

نیرّ مسعود اردو کے ساتھ فارسی زبان و ادب میں بھی اپنی مخصوص شناخت رکھتے ہیں۔ ''ترجمہ حکیم نباتات'' اور تصحیح ''دیوان فارسی میر تقی میر'' کے بعد ان کا نہایت اہم کارنامہ ''ایرانی کہانیاں'' کے نام سے ۲۰۰۲ء میں آج کی کتابیں، کراچی کے زیر اہتمام شائع ہوا۔ نیرّ مسعود نے اس مجموعے میں پندرہ جدید افسانوں کے تراجم پیش کیے ہیں۔ ان افسانوں میں بھکاری از غلام حسین ساعدی، بارش اور آنسو از بابا مقدم، فرانسیسی قیدی از صادق ہدایت، آقائے ماضی کے عجائب خواب از محسن دامادی، چم چڑ از فریدون تنکابنی، مرگ از منوچہری خسروشاہی، پنجرے از بابا

مقدم شامل ہیں۔

علاوہ ازیں نیّر مسعود نے غالب، میر اور سودا کے فارسی کلام کا انتخاب بھی مرتب کیا ہے۔ جو رسالہ 'اردو ادب' سے قسط وار شائع ہوا ہے۔ یہ کلام نیّر مسعود کے حسن انتخاب کی عمدہ مثال پیش کرتا ہے۔ غالب کے فارسی کلام کا انتخاب انھوں نے ''فارسی بیں'' اور میر کے فارسی کلام کا انتخاب ''صد رنگ سخن'' کے عنوان سے کیا ہے۔ ان کے اس انتخاب کے مترجمین شریف حسین قاسمی اور یونس جعفری ہیں۔

نیّر مسعود کے ترتیب وتقدیم سے متعلق ایک اور اہم کارنامہ ''سخن اشرف'' ہے۔ جس میں انھوں نے واجد علی شاہ کے دوسرے دیوان ''سخن اشرف'' کو اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کیا ہے۔ واجد علی شاہ کا دیوان ان کی زندگی میں ہی شاہی مطبع سے شائع ہو چکا تھا۔ چونکہ یہ دیوان اب نایاب ہے اور اس کا ایک ہی نسخہ امیر الدولہ پبلک لائبریری میں موجود ہے چنانچہ انھوں نے اس کے تحفظ کے لحاظ سے اس کی اشاعت کا منصوبہ بنایا اور نیّر مسعود سے اس پر مقدمہ لکھنے کی فرمائش کی۔ دیوان 'سخن اشرف مع تقدیم نیّر مسعود' امیر الدولہ پبلک لائبریری (لکھنؤ) کے زیر اہتمام ۲۰۰۶ء میں اشاعت پذیر ہوا۔

نیّر مسعود کا کارنامہ ''حیات میر انیس'' نیّر مسعود کی ضخیم کتاب ''انیس سوانح'' کی تلخیص ہے۔ جسے انھوں نے ایسے قارئین کے لیے تیار کیا تھا جو محض انیس کے حالات سے واقف ہونا چاہتے ہیں۔ چنانچہ اس کتاب میں تحقیقی مباحث، حوالوں اور ماخذوں کی تفصیل وغیرہ حذف کر دیے گئے ہیں اور اختصار کے ساتھ صرف سوانح انیس کو برقرار رکھا گیا ہے۔ یہ کتاب ادارہ قومی زبان، اسلام آباد سے ۲۰۱۱ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔

نیّر مسعود کو تحقیق وتنقید اور افسانہ نویسی کے علاوہ بچوں کے ادب سے بھی خاص شغف رہا ہے۔ اس موضوع پر ان کی کتابیں ڈراما سوتا جاگتا، بچوں کا مشاعرہ، اور بچوں سے باتیں وغیرہ دلچسپ ہیں۔ ''بچوں سے باتیں'' اصلاً ان کے والد مسعود حسن ادیب کی لکھی ہوئی کتاب ہے جسے انھوں نے مرتب کیا اور اس میں دلکش تصویر کشی بھی کی۔ یہ کتاب اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ سے ۲۰۰۴ میں شائع ہوئی۔ کتاب ''بچوں سے باتیں'' سرورق پر مسعود حسن رضوی ادیب کی تصویر کے علاوہ تمام تر تزئین کاری جو کتاب کے اندرونی صفحات سے متعلق ہیں نیّر مسعود کے ذہن وفکر

کی دین ہیں۔ اندرون کتاب جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں ان پر تصویریں موضوع سے متعلق ہیں۔ مثلاً سکندر اعظم، نور جہاں، اکبر بادشاہ، چھاپے کی کل، ہوا، اونٹ، گرمی کا دن، دیا سلائی، درخت جوالا مکھی، ریل کا سفر، اور تاج محل وغیرہ۔ ان باریکیوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں بچوں کے ادب اور ان کی کتابوں سے کتنی دلچسپی تھی۔ اپنے کچھ خطوط میں بھی انھوں نے اس بات کا ذکر کیا ہے کہ وہ ادب اطفال سے متعلق مضامین کا ایک سلسلہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔

نیرؔ مسعود بنیادی طور پر ایسے ادیب ہیں جنھیں کسی مخصوص صنف ادب یا انداز تحریر سے وابستہ کر کے محدود نہیں کیا جا سکتا۔ وہ ایک بہترین افسانہ نگار کی حیثیت سے تو اپنی ممتاز شناخت رکھتے ہی تھے اس کے علاوہ وہ ایک مستند محقق اور افسانوں کے اچھے پارکھ بھی تھے۔ ان کے اندر ایک اچھے ناقد اور بہترین تخلیق کار دونوں کی خوبیاں یکساں موجود تھیں اس بات کا مدلل ثبوت ان کے افسانے پیش کرتے ہیں۔ اپنے افسانوں کے پلاٹ اور تکنیک سے لے کر پیشکش تک نیرؔ مسعود نے نہ صرف اپنی تخلیقی استعداد کا ثبوت پیش کیا ہے بلکہ تنقیدی صلاحیت کا بھی واضح ثبوت فراہم کیا ہے۔ برصغیر کے مختلف رسائل وجرائد میں نیرؔ مسعود کے شائع شدہ مضامین پر نظر کی جائے تو ان مضامین کے موضوعات میں بڑی حد تک تنوع پایا جاتا ہے۔ ان میں زیادہ تعداد تحقیقی مضامین کی ہے لیکن کچھ تنقیدی نوعیت کے مضامین بھی ہیں جو اگرچہ تعداد میں کم ہیں تاہم اردو ادب میں ان کی تنقیدی حیثیت منوانے کے لیے کافی ہیں۔ ان کی فکشن تنقید سے متعلق جتنی تحریریں دستیاب ہیں وہ ان کی بالغ النظری پختہ فکر وشعور اور دانشمندی کی واضح دلیل پیش کرتی ہیں۔ فکشن تنقید سے متعلق نیرؔ مسعود کے مضامین کا مجموعہ ''افسانے کی تلاش'' اس ضمن میں خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ ''افسانے کی تلاش'' کی پہلی اور دوسری اشاعت بالترتیب ۲۰۱۷ء اور ۲۰۱۸ء عرشیہ پبلی کیشنز دہلی سے ہوئی ہے۔ آصف فرخی کی مرتبہ اس کتاب میں نیرؔ مسعود کے چودہ منتخب مضامین شامل ہیں جو فکشن کی تنقید اور خصوصاً افسانے کی تنقید سے علاقہ رکھتے ہیں۔

ہندوستان میں کتھا پبلی کیشنز کی جانب سے نیرؔ مسعود کے متعدد افسانوں کے انگریزی تراجم شائع ہو چکے ہیں۔ علاوہ ازیں نیرؔ مسعود کے افسانوں کو مختلف غیر ملکی زبانوں میں بھی ترجمہ کیا جا چکا ہے۔ محمد عمر میمن نے نیرؔ مسعود کے افسانوں کا کلیات Nayyar masood collected stories کے عنوان سے شائع کیا ہے۔ (نیرؔ مسعود پر محمد عمر میمن کی تحریریں اور تراجم اولین The Annual

of urdu studies میں شائع ہوئے ہیں)۔ان تمام تراجم کی مفصل فہرست کتاب کے آخر میں پیش کی گئی ہے۔

علاوہ ازیں ضمیمہ کے تحت نیرّ مسعود کی مطبوعہ تحریروں کی فہرست اور ان کا ایک افسانہ بعنوان 'ندبہ' خود ان کی قلمی تحریر میں پیش کیا گیا ہے۔

پیش نظر کتاب ۵/اگست ۲۰۱۸ء میں منعقدہ سیمینار بعنوان ''نیرّ مسعود کے ادبی آثار'' میں پیش کیے گئے مقالات کا مجموعہ ہے۔نیرّ مسعود کے انتقال کے بعد ڈاکٹر شعیب نظام نے لکھنؤ میں اس سیمینار کا انعقاد کیا تھا جس میں نیرّ مسعود کی تحقیقی وتخلیقی خدمات سے متعلق مقالات پیش کیے گئے تھے۔یہ کہنے میں تامل کی گنجائش نہیں کہ اس سیمینار کے تمام مقالات نیرّ مسعود کی شخصیت اور خدمات پر بہترین روشنی ڈالتے ہیں باوجود اس کے چند مخصوص مقالات کی طرف اشارہ اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان میں نیرّ مسعود کے فن اور تکنیک کے حوالے جو باتیں کہی گئی ہیں وہ ہر لحاظ سے معنی خیز اور بہت اہم ہیں۔ان میں سر فہرست قاضی افضال حسین کے مقالات ''حسن تشکیل کا افسانہ: طاؤس چمن کی مینا'' اور ''نیرّ مسعود کا افسانہ'' ہیں جن میں نیرّ مسعود کے فن اور تکنیک کا سیر حاصل جائزہ لیا گیا ہے۔ناصر عباس کا نیر کا مقالہ ''نیرّ مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ'' ایک الگ پہلو پر بحث کرتا ہے جس میں نیرّ مسعود کے افسانوں کا خمیر داستان اور مثنوی میں تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔پروفیسر شافع قدوائی کا مقالہ ''ثقافتی اور نفسیاتی جغرافیہ کا مرتعش بیانیہ: طاؤس چمن کی مینا'' ڈاکٹر شعیب نظام کا مقالہ ''نیرّ مسعود کی شخصیت کے چند پہلو: کچھ دیدہ کچھ شنیدہ'' اپنے موضوع کے اعتبار سے خصوصاً قابل توجہ ہیں۔ان میں چند مقالات ایسے بھی ہیں جو سیمینار سے مستثنیٰ ہیں لیکن ان کی اہمیت اور وقعت کو مدنظر رکھتے ہوئے کتاب میں شامل کیا گیا ہے ان مقالات میں محمد عمر میمن کا مضمون ''نیرّ مسعود: اس عہد کے سب سے اہم اور منفرد کہانی کار ہیں'' آصف فرخی کا مضمون ''نیرّ مسعود سے گفتگو''، سلیم الرحمٰن کا تجزیہ ''سیمیا'' اور محمد خالد اختر کا تجزیہ ''عطر کافور''، ناصر عباس نیر کا مضمون ''نیرّ مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ'' وغیرہ شامل ہیں۔ان تمام ماہرین ادب نے اپنے اپنے ذہن وفکر کی بنیاد پر نیرّ مسعود کے فکر وفن کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔بلاشبہ یہ کوششیں قابل ستائش ہیں مگر نیرّ مسعود کے فن کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لینے میں پھر بھی ناکام ہیں۔

دراصل اردو افسانے کی تاریخ میں نیرّ مسعود واحد افسانہ نگار ہیں جنھوں نے خارجی دنیا کے ساتھ انسان کی داخلی دنیا کی آئینی تصویریں اپنے افسانوں میں پیش کی ہیں یہ تصویریں ابہام، واہمہ اور ناقابل بیان عناصر پر مبنی ہیں۔ اور جب ان افسانوں میں بیان کردہ واقعات کو گرفت میں لینے کی کوشش کی جاتی ہے تو چند گمشدہ کڑیوں کے سوا اور کچھ ہاتھ نہیں آتا ہے۔

عدم تعین اور سراسیمگی نیرّ مسعود کے افسانوں کی خصوصیت ہے اور ان کے افسانوں کی مبہم فضا پر اسرار زندگی سے عبارت ہے۔ جس طرح انسانی زندگی پیدائش سے لے کر موت تک مکمل اسرار ہے اسی طرح نیرّ مسعود کے افسانوں کی تہہ میں مختلف قسم کے اشارے پوشیدہ ہیں جنھیں ہمارے ناقدین مکمل طور پر گرفت میں لینے میں ناکام ہیں۔ نیرّ مسعود کے مکالمے زندگی کی لا معنویت کو پیش کرتے ہیں اگرچہ اس مقصد کے لیے انھوں نے استعارے وضع نہیں کیے لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان کی ہر کہانی ایک استعارہ ہے۔ زندگی کی بے معنویت بیان کرنے کے لیے انھوں نے ایک مخصوص انداز اختیار کیا ہے جس طرح انسان کی زندگی کا اختتام انسانی فہم و ادراک سے بالاتر ہے اسی طرح ان کے افسانوں کا اختتام غیر واضح ہوتا ہے۔ افسانہ ختم ہونے کے بعد قاری خاموشی اور سناٹوں کی منطق سمجھنے میں غلطاں و پیچاں ہو جاتا ہے۔ لاموجودگی موجودگی کے احساس کو بیانیہ میں اظہار کی سطح پر لانے کا فن آسان نہیں لیکن نیرّ مسعود نے بڑی خوبی کے ساتھ خاموشیوں کی آئینی تصویریں پیش کر دی ہیں۔ نیرّ مسعود فکشن نگاری کے میدان کے ایک ایسے شہسوار ہیں جنھوں نے اپنی فکری اور فنی صلاحیت سے شاہکار افسانے تخلیق کیے ہیں۔ ان افسانوں نے اپنے قارئین اور ناقدین کو حیرت میں مبتلا کر دیا ہے۔ کبھی ان افسانوں میں جدیدیت اور وجودیت تلاش کی جاتی ہے، کبھی ریئلزم تو کبھی میجکل رئلزم مگر پھر بھی یہ افسانے کسی ایک دبستان تنقید کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے ایسے میں یہ افسانے اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ نیرّ مسعود کے ان فن پاروں کو سمجھنے کے لیے ایک نئی شعریت وضع کی جائے۔

محمد عمر میمن

نیّر مسعود اس عہد کے سب سے اہم اور منفرد کہانی کار ہیں

نیّر مسعود اس عہد کے سب سے اہم اور منفرد افسانہ نگار ہیں۔ نیّر مسعود نہ صرف یہ کہ ایک منفرد بلکہ اپنے عہد کے سب سے اہم کہانی کار بھی ہیں ان خیالات کا اظہار ادیب اور مترجم محمد عمر میمن نے ان کے ساتھ منائی گئی ایک شام میں کیا۔ لاہور میں اورینٹل کالج، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی میں منائی گئی اس شام میں اہم ادباء اور محمد عمر میمن کو پڑھنے والوں نے شرکت کی۔

گفتگو کے دوران انہوں نے اپنے گزشتہ کام کے ساتھ ساتھ آئندہ کے منصوبوں کے حوالے سے بھی بات چیت کی۔ تاہم ان کی گفتگو کا خاصہ حصہ نیّر مسعود کے فکشن سے متعلق تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ طرح طرح کی جسمانی معزوریوں نے انہیں اس قابل نہیں چھوڑا کہ وہ مزید لکھ سکیں ورنہ میں سمجھتا ہوں کہ وہ کیا کچھ نہ لکھ دیتے۔ اب تک کی صورت حال یہ ہے کہ جب میری ان کے بیٹے تمثال سے گفتگو ہوئی تو والد صاحب کے حوالے سے نہایت مایوسی کا شکار تھے۔ تمثال کا کہنا تھا کہ پہلے تو والد صاحب مجھ سے کچھ پڑھ کر سنانے کو کہتے تھے لیکن اب کچھ سننے سے بھی اکتا جاتے ہیں۔ اسی لیے جب کچھ عرصہ پہلے مجھے نیپال سے کسی نے فون کر کے پوچھا کہ میں نے آپ کی طرف سے نیّر مسعود کی کہانیوں کے انگریزی میں کیے گئے تراجم پڑھے ہیں اور خواہش ہے کہ ان سے ملاقات کروں تو اس کی بار بار ضد سے عاجز آ کر میں نے انہیں تمثال کا ای میل دے دیا ساتھ ہی فون کر کے یہ بھی کہہ دیا کہ دیکھ لیں اگر صحت اجازت نہ دے تو بھلے ملاقات نہ کریں لیکن بعد میں مجھے پتہ چلا کہ وہ بندہ نہ صرف اپنی بیوی کے ساتھ ان سے ملا بلکہ کچھ دن لکھنؤ میں ان کے گھر

بھی رہا جس سے نیرّ مسعود کی صحت میں مثبت تبدیلی پیدا ہوئی اور وہ تھوڑا سا سنبھل بھی گئے۔ تو لوگ سمجھتے ہیں کہ میں ان کے تراجم کرتا ہوں تو شاید میرے پاس یہ حق بھی ہے کہ ان کی ملاقات کرواسکوں ایسا تو نہیں لیکن میں چاہتا ہوں کہ مختلف زبانوں میں تراجم کرنے والے ضرور ان سے ملیں تا کہ ان کی کہانیاں دوسری زبانوں کے قارئین تک پہنچ پائیں۔ جیسا کہ ان کی فرانسیسی مترجم کو میں نے ان کا پتہ دیا۔ یہ فرانسیسی مترجم مریم ابوزہاب جو مسلمان ہو چکی ہیں، صوفی ازم کے حوالے سے ان کا کام سراہا جاتا ہے وہ فلسطینیوں کے حق میں آواز اٹھاتی ہیں، وہ بھی نیرّ مسعود کا ترجمہ کرنے سے پہلے ان سے ملنا چاہتی تھیں۔ جب وہ ان سے ملنے گئیں تو میں نے ان سے کہا کہ وہ ان کے ساتھ ایک تصویر بنوائیں اور مجھے بھی بھجوائیں خود میری ان سے صرف ایک ملاقات ہوئی ہے۔ تاہم میں بطور مترجم کے جو کر سکتا ہوں کرتا ہوں۔ میں نے ساگری سین گپتا کو ان کے یہاں بھجوایا اور ان کے ہندی اور اسپینی مترجمین کو ان سے ملاقات کروائی۔ وہ ایک اہم ہی نہیں ایک منفرد اور بڑے کہانی کار ہیں۔ اس لیے ان کی کہانیوں کے تراجم دوسری زبانوں میں ہونے چاہئیں۔ تا کہ انہیں پتہ چلے کہ اردو میں ایسے لکھنے والے بھی موجود ہیں۔ نیرّ مسعود کے فن کے حوالے سے بات کرتے ہوئے انہوں نے مزید کہا: نیرّ مسعود کے افسانوں کا ترجمہ وہ دو کتابوں "Snake Catcher and Essence of Camphor" کی صورت میں سامنے لا چکے ہیں۔ ان کے لفظوں میں ''ان کے فکشن کے بارے میں کہنا بڑا مشکل ہے۔ کم سے کم میں نہ ان کا تجزیہ کر سکتا ہوں نہ ہی تشریح۔ ایک بات ہے کہ جو قاری بھی ان کا افسانہ پڑھتا ہے اس کے طلسم سے باہر نہیں نکل سکتا۔ میں نے ان کے افسانے بہت سے لوگوں کو پڑھائے، سبھی کا یہی خیال ہے۔''

(رپورٹ: زاہد حسن)

شمیم حنفی

جاگتے سوتے کا قصہ

۱۹۶۱-۶۲ء کو گزرے ویسے تو ایک زمانہ ہوا، پھر بھی لگتا ہے کہ بس کل کی بات ہے۔ یہی دن تھے جب نیر صاحب سے پہلی بار ملنا ہوا۔ ملاقات کی وہ خاموش اور سنسان سہ پہر حافظے کی تختی پر اپنے تمام رنگوں اور نقشوں کے ساتھ محفوظ ہے۔ ہم شعبے میں ملے تھے اور کچھ دیر ساتھ بیٹھنے کا ارادہ تھا۔ یونیورسٹی روڈ پر کئی چائے خانے اور ریستراں تھے۔ مگر رمضان کے مہینے میں وہاں کہیں جانے کی ہمت نہ ہوئی۔ میں انہیں اپنے ہاسٹل میں لے آیا۔ باتوں کے دوران وقت بہت خاموشی کے ساتھ گزرا۔ ہم چائے پیتے رہے اور کتابوں، لوگوں، پرانے لکھنؤ اور اس وقت کے الہ آباد کی رونق اور بے رونقی کے بارے میں گفتگو ہوتی رہی۔

نیر صاحب بہت خوش گفتار انسان ہیں۔ یہ جادو انہیں ورثے میں ملا ہے۔ میں نے مسعود صاحب مرحوم کے جیسے سحر بیان اور دلچسپ باتیں کرنے والے کم دیکھے ہیں۔ مسعود صاحب کی آواز، زبان و بیان اور لہجے میں ایک خلقی نفاست تھی۔ سفید بالوں سے ڈھکا ہوا سر، بے داغ سفید کرتے پاجامے میں ملبوس، وہ باتیں کرتے تھے تو لگتا تھا دھیمی گت میں کوئی ساز بج رہا ہو۔ کچھ ایسا ہی حال نیر صاحب کا ہے۔ روکھے سوکھے اور غیر دلچسپ موضوعات پر بھی نیر صاحب سے مکالمہ ایک تجربہ ہوتا ہے جسے بھلایا نہ جا سکے۔ ہم نے کوئی دو گھنٹے ساتھ گزارے اور وقت کے گم ہوتے جانے کا احساس تک نہ ہوا۔

ان دنوں شعبہ اردو، الہ آباد یونیورسٹی کے اساتذہ میں نیر صاحب کے بہنوئی ڈاکٹر مسیح الزماں صاحب مرحوم بھی تھے۔ مجھے مسیح صاحب کی شفقت حاصل تھی۔ ہر چند کہ شعبے میں وہ بہت لیے دیے رہتے تھے اور طلبا کے دلوں میں ان کا کچھ ڈر بھی بیٹھا ہوا تھا، مگر مہینے میں دو تین بار ان

کے گھر جانا میرے معمول کا حصہ تھا۔ الہ آباد کے چوک سے ملحق آنے جانے والوں کی بھیڑ سے چھلکتی ہوئی سبزی منڈی کے عقب میں ایک خاموش گلی میں ان کا گھر واقع تھا۔ بہت پرانی وضع کا، باہر سے بند بند، لکھوری اینٹوں سے ڈھکا ہوا، اندر سے اتنا ہی کشادہ اور ہوادار۔ مسیح صاحب نے گھر کی بیرونی دیواریں چھوٹی بڑی کئی تختیاں اردو اور انگریزی میں لگا رکھی تھیں۔ ایک تختی پر آنے والوں کے لیے ان سے ملاقات کے وقت کی وضاحت بھی کردی گئی تھی۔ میں پہلے سے وقت طے کیے بغیر جانے میں جھجکتا تو تھا، مگر کئی مرتبہ ایسا ہوا کہ چوک، سبزی منڈی میں نخاس کے پھیرے میں وہاں بھی حاضری دی اور گاہے ماہے نیر صاحب سے بھی ملاقات ہوگئی۔ نیر صاحب، رجب علی بیگ سرور پر اپنی پی ایچ۔ ڈی کے لیے الہ آباد آگئے تھے اور مسیح صاحب ہی کی نگرانی میں کام کر رہے تھے۔ گھریلو رشتے اور رسمی تعلق کے باوجود، نیرّ مسعود صاحب بھی ان سے بے تکلف نہیں تھے۔ شیخ صاحب جن شاگردوں کو عزیز رکھتے تھے ان سے تعلق کی حدیں بھی مقرر تھیں۔ نجی معاملات سے قطع نظر، یونیورسٹی کے معاملوں میں ذرا بھی رو رعایت نہیں۔

نہایت با اصول انسان تھے۔ ایک بار مسیح صاحب نے ان کے اسکالرشپ کے کاغذ پر دستخط سے انکار کردیا، یہ کہتے ہوئے کہ وہ نیر صاحب کے کام کی رفتار سے مطمئن نہیں ہیں۔ چاہتے تھے کہ وہ اور لگ کر کام کریں۔

لیکن نیر صاحب کوئی کام رواداری میں کر رہے ہوں یا بہت لگن کے ساتھ، باہر سے اس کا اندازہ کرنا سہل نہیں ہے۔ افسانہ لکھنا تو انہوں نے اس وقت تک شروع نہیں کیا تھا۔ اپنا علمی اور تحقیقی کام چپ چاپ کرتے رہتے تھے۔ البتہ ان کا ادب کے مطالعہ کا شوق بے پناہ تھا۔ اس کے لیے نئی پرانی یا دیسی بدیسی کتابوں کی قید نہیں تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ انہیں ہر موضوع سے دلچسپی ہے۔ علوم و ادبیات سے قطع نظر، سیر و شکار، تیج و تیوہار، صناعی اور کاریگری، روایات اور رسمیں، قصہ کہانی، داستانیں، توہمت پرستی، جادو ٹونے، ان کے شوقیہ مطالعہ کا دائرہ ان سب کے گرد پھیلا ہوا تھا۔ اس معاملے میں وہ زاہد ڈار کے ہم مشرب تھے جس کے بارے میں انتظار صاحب نے لکھا ہے کہ ضحاک کے سانپوں کی طرح، ہر روز انہیں انسانوں کے مغز کی جگہ کوئی نہ کوئی کتاب چاہیے۔

اپنا ریسرچ کا کام ختم ہونے کے بعد نیر صاحب لکھنؤ چلے گئے۔ یوں بھی ان کا دل لکھنؤ اور 'ادبستان'، میں اٹکا رہتا تھا، دلی والے میر ناصر علی کی طرح جنھوں نے اپنے کسی خط میں کچھ اس قسم

کی بات لکھی تھی کہ انہیں ساری دنیا میں یہ ملک، ملک میں یہ شہر، شہر میں یہ محلّہ، محلے میں یہ گھر اور گھر میں یہ کوٹھری پسند ہے جہاں وہ اپنے شب وروز بسر کرتے ہیں۔ اس زمانے کا لکھنؤ بھی اپنی موجودہ ہیئت اور روپ رنگ کے مقابلے میں کچھ اور ہی شہر تھا۔ وہ ایک جادوئی بستی تھی۔ اس کے دشت و دیار، گلی محلے، گھر بازار سب کا نقشہ اب سے بہت مختلف تھا۔ اور 'ادبستان'! گرد وپیش کی دنیا سے اپنے سرگرم تعلق کے باوجود اس وسیع وعریض سادہ وپرکار حویلی کے ہاؤ بھاؤ نے ایک بھری پری با رونق آبادی میں بھی اسے ایک جزیرے کی حیثیت دے رکھی تھی۔ سب سے جدا اور سب کا رفیق۔ ادبستان ایک گھر بھی تھا، ایک ادارہ بھی، باہر کی اونچی دیواروں میں محفوظ ایک ہرا بھرا باغ، باغ کے کنارے ایستادہ ایک سفید پوش عمارت جس کے آرائشی نقوش سے بھی سادگی اور خوش مذاقی جھلکی پڑتی ہے۔

ادبستان پر سید مسعود حسن رضوی مرحوم کی دیوقامت (Colossal) بھاری بھرکم شخصیت کا سایہ تو خیر تھا ہی، مسعود صاحب کے حلقۂ احباب، ان کے ارادت مندوں اور اسی کے ساتھ ساتھ وہاں ان کے بیش قیمت کتب خانے نے اس عمارت کو ایک مقبول خواص ادبی مرکز بنا دیا تھا۔ دور پاس کے اسکالرز کھنچے آتے تھے۔

۱۹۶۳ء کی سردیوں کے گزر جانے پر، موسم ذرا معتدل ہوا تو میرے استاد اور ریسرچ کے نگران کار (پروفیسر) احتشام حسین نے مشورہ دیا کہ میں دو تین ہفتوں کے لیے لکھنؤ چلا جاؤں اور مسعود صاحب کی رہ نمائی اور ان کے کتب خانہ سے فائدہ اٹھاؤں۔ اس سفر کے دوران میرا قیام تو لکھنؤ یونیورسٹی کے آس پاس اسٹیڈیم سے ملحق موتی محل کامپلکس کے ہوسٹل میں رہا، مگر روز صبح رکشے سے میں 'ادبستان' کے لیے روانہ ہو جاتا تھا۔ زمانے کی کروٹ نے اب تو دلی، حیدرآباد، فیض آباد، لکھنؤ سب کا حلیہ بگاڑ دیا ہے، مگر ان دنوں لکھنؤ کی سڑکیں کشادہ اور مہذب اور متین نظر آتی تھیں۔ اچکن، چکن، انگرکھے، شیروانی میں ملبوس صورتیں عام تھیں۔ امین آباد ہوتا ہوا میں آدھے گھنٹے میں اپنی منزل پر پہنچ جاتا تھا۔ دن کا بیشتر وقت وہیں گزرتا تھا۔ تھوڑی دیر مسعود صاحب کی گفتگو اور ارشادات کو سننے میں، بقیہ ان کے کتب خانے سے ملحق ایک کمرے میں کسی کتب کے نوٹس لیتے ہوئے۔ کمرے کی ایک دیوار پر چھت کی اونچائی کو چھوتا ہوا میر انیس کا پورٹریٹ آویزاں تھا۔ وہاں نیر صاحب سے صرف چائے کے دوران ملنا ہوتا تھا۔ نیر صاحب گھر

سے بہت کم نکلتے تھے۔ رہی ہوس سیر و تماشا، تو وہ انہیں اس وقت بھی کم ہی تھی۔

اس پس منظر میں، نیر صاحب کی تخلیقی زندگی کے بارے میں سوچتا ہوں تو دو باتیں ایک ساتھ ذہن میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ انہیں جس تہذیبی اور ثقافتی بلکہ sub-cultural ماحول سے مناسبت رہی اس میں شور غل، بھاگ دوڑ اور جسمانی مشقت اور سرگرمی سے زیادہ دھیمی، سوچتی ہوئی، نرم آثار سے درست زندگی کے اسلوب کو قبول کیا گیا ہے۔ رفتار میں تیزی اور تندی ایک واضح قسم کی بے شرمی اور ڈھٹائی کے ساتھ ایک طرح کے نو آبادیات اور سطحیت کا اظہار بھی کرتی ہے۔ دنیا کی تمام بڑی تہذیبیں اور گہری جڑیں رکھنے والی ثقافتیں خاموشی، خوش خرامی اور متانت کی تہہ سے نمودار ہوتی ہیں۔ یہی حال مستحکم اور پائدار اساس رکھنے والے تخلیقی کلچر اور مذاق کا رہا ہے۔ میں نے کسی بھی صاحب ذوق اور سنجیدہ لکھنے والے کو اونچی آواز میں بات کرتے ہوئے یا طوفانی رفتار کے ساتھ چلتے ہوئے یا لکھتے ہوئے کم کم ہی دیکھا ہے۔ نیر صاحب کی آواز میں بھاری پن کے باوجود، متانت اور ٹھہراؤ بہت ہے۔ یہی انداز ان کی تحریر کا ہے۔ وہ رسمی خط و کتابت بھی کر رہے ہوتے ہیں تو اس پر گمان خطاطی اور شبیہہ سازی کا ہوتا ہے۔ نیر صاحب نے اگر کہانیاں نہ لکھی ہوتیں تو شاید مغنی یا مصور ہوتے۔ اگرچہ انہیں دستکاری کے کچھ مشغلوں میں بھی مہارت حاصل ہے اور وہ مشینی سطح رکھنے والے بعض کاموں کی انجام دہی کا سلیقہ بھی رکھتے ہیں، مگر ان کی ہستی کے اظہار کا حقیقی میدان مصوری، سنگ تراشی، معماری اور نغمہ گری کے عناصر کی آمیزش سے تیار ہوا ہے۔ ان سب کے لیے شانت سبھاؤ ضروری ہے۔ وہ ثقافت یا sub-culture جس نے ان کی کہانیوں کو تانا بانا یا عقبی پردہ فراہم کیا ہے، ان کی ترکیب میں بھی ان عناصر کا عمل دخل نمایاں ہے۔ وہ بستیاں جہاں اس ثقافت کی تشکیل ہوئی بجائے خود ایک استعارے کی مثال ہیں۔ انسان کی اجتماعی زندگی کے زوال و کمال اور فرد کی زندگی کے خالی پن، اضمحلال اور بے بسی کو تاریخی شہادتوں اور واقعات کی نشاندہی کا سہارا لیے بغیر، وہ جس طرح سامنے لاتے ہیں، وہ غیر معمولی ہے۔ اسی لیے میرا خیال ہے کہ گرچہ نیر صاحب اپنے تخلیقی مزاج اور اپنی تحریر میں استعارے کی شمولیت کے انکاری ہیں، لیکن غیر ارادی طریقے سے ان کی کہانیوں میں استعاراتی اور علامتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ ان کی نثر بظاہر بہت صاف اور سادہ اور آر پار دکھائی دینے کی ایک مستقل کیفیت سے معمور ہے، مگر اس میں خیال کی تہہ داری اور پیچیدگی اور معنی کی تکثیر کے رنگ اسی فضا کے پیدا کردہ

ہیں۔ یہ نثر ہر قسم کی سجاوٹ سے عاری، روزمرہ سے گلے ملتی ہوئی، بہت بے تصنع نثر ہے، مگر اس کی تقلید ممکن ہیں۔ ہمارے لکھنے والے اب بھی عطف و اضافت اور فارسی آمیزی کے شوقین ہیں۔

عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے بعد نیرّ مسعود تیسرے فکشن نگار ہیں جو علم کو اپنے باطن کا نور اور واقعے کو کہانی بنانے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کے یہاں تاریخ، تاریخ نہیں رہ جاتی اور انسانی تجربے کی حقیقت کا ان کا ادراک اتنی آہستگی اور خاموشی کے ساتھ افسانہ بنتا ہے کہ کہیں علم نمائی کی دھندلی سی شکل بھی سامنے نہیں آنے پاتی۔ ہر شخص کے زمان و مکاں اور تاریخ و تصور کے حدود کا تعین اس کی اپنی ہستی کے حدود کی مناسبت سے ہوتا ہے۔ جغرافیہ ہو کہ تاریخ، دونوں کی حیثیت اضافی ہے۔ نیرّ مسعود کے افسانوں میں بھی وقت اور مقام کے حدود کا تعین آسان نہیں ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ وہ افسانوں میں کبھی اپنے مطالعے اور آگہی کی نمائش نہیں کرتے، کبھی معلومات کے دریا نہیں بہاتے۔ کبھی اشیا اور مظاہر کے بیان کی بھیڑ نہیں لگاتے۔ کبھی غیر ضروری تفصیلات کے پھیر میں نہیں پڑتے۔ ایک سوچی سمجھی تحت بیانی، یا یوں کہیے کہ Under-Statement کی عادت، انہیں کبھی بھی بے قابو نہیں ہونے دیتی۔ ایک دریا ہے جو تھم تھم کر بہتا رہتا ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے یہاں ایک اور وضاحت ضروری ہے۔ اور وہ اس لیے ضروری ہے کہ سادہ لوح قارئین جو افسانے میں جذباتیت کے اظہار اور بیان میں مبالغے کے رسیا ہیں، کچھ اس قسم کے فریب کا شکار ہیں کہ نیرّ مسعود کی کہانیاں جیتی جاگتی اور عام زندگی کے مسئلوں اور ایسے تجربوں کے بیان سے سروکار نہیں رکھتیں جنھیں انسانی، مادی، تاریخی اور سیاسی حقائق نے اساس فراہم کی ہے۔ گویا کہ نیرّ مسعود کی دنیا صرف سرّی اور مابعد الطبیعاتی اور توہمات پر مبنی واردات اور واقعات سے بھری ہوئی ہے۔ زندہ حقیقتوں سے وہ ایک طرح کا شعوری گریز اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن سیمیا سے لے کر گنجفہ تک، ان کے کسی بھی مجموعے میں شامل کہانیوں کے موضوعاتی مآخذ کا سراغ، اگر مقبول عام کہانیوں کے مطالعے کی عادت کے جبر اور اپنی ترجیحات اور تعصّبات کے جنجال سے نکل کر لگایا جائے تو پتہ چلے گا کہ نیرّ مسعود نے انسان کے شخصی اور اجتماعی زندگی کے کسی بھی پہلو کو شاید نظر انداز نہیں کیا ہے، سیاست کو بھی نہیں۔ ان کے شعور کا محور انسان کا اجتماعی ماضی نہیں، اس کا اجتماعی حال اور زوال ہے۔ اس حال اور زوال کی مرقع کشی وہ انسانی عمل پر کسی طرح کا حکم لگائے بغیر کرنا چاہتے ہیں۔ لہٰذا وہ انسانی تاریخ یا اس کے مضافات میں سانسیں لیتے ہوئے تجربوں کو سماجی علوم یا

نظریات کی عینک لگا کر نہیں دیکھتے۔ ایک تخلیقی اور حساس فرد اور فنکار کی طرح دیکھتے ہیں جس کی نگاہ انسانی وجود کے مرکز سے کبھی ہٹتی ہی نہیں۔ جو ایک تیسری آنکھ بھی رکھتا ہے۔ جس کا مقصد اپنے قاری کی معلومات میں اضافہ کرنا نہیں ہے بلکہ اس کو پہلے سے زیادہ حساس بنانا ہے۔ اور اس کی بتدریج گم ہوتی ہوئی، کند ہوتی ہوئی انسانیت کو بحال کرنا ہے۔ اسے وہ کچھ بھی دکھانا ہے جو اسے بالعموم نظر نہیں آتا۔ اسی لیے سیمیا، عطر کافور، طاؤس چمن کی مینا اور گنجفہ کے قصے ہمارے سامنے ایک خواب کا سا منظر نامہ ترتیب دیتے ہیں۔ اپنے اجتماعی سفر میں انسان جن تجربوں سے گزرتا ہوا موجودہ عہد کی وحشت ناک، بے رس اور ڈھول بن کے جیسی اجاڑ زندگی تک پہنچا ہے، نیرّ مسعود ان سب کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس سفر میں تاریخ سے مابعد التاریخ تک اور حقیقت سے افسانے تک، ایک پر اسرار اور مرموز مبہم کا سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔ انسان بشریت کے آثار اور عناصر سے رفتہ رفتہ خالی کس طرح ہوتا گیا، مادی زندگی دھیرے دھیرے سنسان اور بے بساط کیونکر ہوتی گئی، سچائی نے حقیقت کے نشانات کی متواتر اور مسلسل تباہی کے باعث کیسے ایک ڈراؤنے دن سپنے کی صورت اختیار کر لی اور وہ لوگ جن سے زندگی کی چھوٹی چھوٹی رونقیں، بہ ظاہر معمولی دکھائی دینے والی بستیوں کے ہنگامے، رسمیں، روایتیں اور دستکاریاں اور میلے ٹھیلے وابستہ تھے، دیکھتے دیکھتے تاریخ کے حاشیے پر کیوں چلے گئے، ہماری دنیا ایک ''شیشہ گھاٹ'' میں کیوں منتقل ہوتی گئی۔ ایسے بہت سے سوال جو مادی فتوحات اور صارفی معاشرے کی کارستانیوں اور غلط کاریوں سے جڑے ہوئے ہیں، ان کہانیوں میں سر اٹھاتے ہیں۔ تاریخ کی ایک سازش کے نتیجے میں بر صغیر کی ایک منظم اور مشترک زندگی کس طرح تقسیم کے تجربے سے دوچار ہوتی ہے، ایسے سوالوں کا دروازہ بھی نیرّ مسعود کی کہانیوں میں کھلتا ہے، مگر ایک مختلف محاورے کے ساتھ، اور بیانیے کی ایک نامانوس سطح پر۔ اس سطح پر ہمارے اجتماعی رت جگے خوابوں کے ساتھ جا ملتے ہیں اور جاگتے سوتے کی ایک انوکھی داستان جنم لیتی ہے۔ نیرّ مسعود اسی داستان کے راوی ہیں۔ اس داستان میں بیان کی ایک مانوس اور ہموار سطح ان کی تخلیقی زندگی کے آغاز سے آج تک جو برقرار رہی تو اس لیے کہ نیر صاحب نے دیر سے لکھنا شروع کیا تھا، جب ان کے احساس و اسلوب میں پختگی آ چکی تھی اور وہ زندگی کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے کے عادی ہو چکے تھے۔ اسی وجہ سے نیر صاحب کی تخلیقی سرشت میں ارتقاء کے بجائے ٹھہراؤ اور قیام کی سی کیفیت ملتی ہے۔

ابھی یہ داستان ادھوری ہی تھی کہ ہمارے اس راوی نے قلم روک لیا۔ اپنی صبر آزما بیماری کے باعث انھوں نے لکھنا تقریباً ترک کر دیا ہے۔ کچھ برس پہلے جامعہ ملیا اسلامیہ نے انہیں خان عبدالغفار خاں چیر کی پیش کش کی تھی۔ نیر صاحب نے یہ دعوت قبول بھی کر لی تھی اور یہ امکان پیدا ہو چلا تھا کہ وہ سال دو سال کے لیے لکھنؤ سے دلی آ جائیں گے اور ان کی تحقیق وتنقید اور تخلیقی تجربوں سے ہمارے طلبا براہ راست فیض یاب ہوں گے۔ مگر نیر صاحب کی علالت کا سلسلہ ٹوٹنے میں نہ آیا اور وہ لکھنؤ سے عارضی طور پر بھی دور نہ ہو سکے۔ ایک بار دو تین دن کے لیے وہ آئے بھی تو ایک اعزازی تقریب (سرسوتی سمان) میں شرکت کے لیے۔

تاہم یہی کیا کم ہے کہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے ساتھ ہمارے نئے افسانے جو دھیما دھیما سا غیر رسمی اور نیا روپ اپنایا تھا، اور جس کی سب سے بامعنی سطحوں کی دریافت میں نیر صاحب کا رول بہت نمایاں دکھائی دیتا ہے اور اپنی ایک منفرد شناخت رکھتا ہے۔ اس کا سلسلہ ہونہ ہو، ابھی باقی ہے، جی چاہتا ہے کہ نیر صاحب کی طبیعت جلد بحال ہو اور اس تسلسل میں پھر سے وہی پرانی رفتار لوٹ آئے۔ قرۃ العین حیدر نے بہت سی تحریریں املا کروائی تھیں۔ اب کے نیر صاحب سے ملاقات ہوگی تو بات چیت کے دوران یہ موضوع بھی آئے گا۔

قاضی افضال حسین

حسن تشکیل کا افسانہ: طاؤس چمن کی مینا

اگر بالکل سادہ غیر تنقیدی زبان میں کہیں تو افسانہ جھوٹ کو سچ کر دکھانے کا فن ہے، اس لیے نہیں کہ اس میں بیان کردہ واقعات ''سچے'' نہیں ہوتے رہو سکتے بلکہ اس اعتبار سے کہ افسانہ نگار، ہر وہ فنی تدبیر استعمال کرتا ہے جس سے وہ اپنے قاری کو یقین دلا سکے کہ وہ افسانہ نہیں لکھ رہا بلکہ سچا واقعہ سنا رہا ہے اور اگر اس نے افسانے کی تشکیل کے لیے کوئی خاص زمانی یا مکانی عرصہ منتخب کیا ہے، جس کا تعلق ماضی بعید سے ہو تو اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ افسانے کے خیالی بیانیہ کو تاریخی واقعہ کی شکل دے کر قاری کو یہ یقین دلا دے کہ وہ ''فرضی'' کہانی نہیں سنا رہا، ایک خاص انداز سے تاریخ بیان کر رہا ہے۔ اس نوع کے تاریخی افسانے کی سب سے آسان ترکیب یہ ہوتی ہے کہ بیان میں ماضی کے ایک زمانے میں ایک مخصوص جگہ موجود افراد تعمیرات کے اسمائے خاص اور لوگوں کو پیش آنے والے واقعات کا حوالہ شامل کر دیا جائے۔ ان اسماء یا واقعات کا شدید حوالہ جاتی کردار بیان کی افسانویت، یعنی اس کے لسانی تشکیل ہونے پر دبیز پردے ڈال دیتا ہے۔ قاری پر افسانہ نگار کے اس فریب کا راز نہیں کھلتا اور ہم ایک صاف ''جھوٹ'' کو بے ملاوٹ ''صداقت'' سمجھ کر پڑھ رہے ہوتے ہیں۔

اب یہی بات آج کے مابعد جدید تنقیدی محاورے میں یوں کہی جا سکتی ہے کہ متن میں، signifiers کے باہم ارتباط سے نمو کرنے والی معنی خیزی اس کے اسمائے خاص کے درائے متن حوالوں کے تناظر میں یک رخا (تاریخی؟) کردار اختیار کر لیتی ہے اور یہ حقیقت اپنی عادت کے بالکل غیر شعوری ردعمل کے تحت ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے کہ یہ متن ایک لسانی تشکیل

ہے، جس میں signifier کے باہم ارتباط کا منفرد طریقہ ہوتا ہے اور اس کی معنی خیزی signified کے بجائے signifiers کے اسی ارتباط سے قائم ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ یہ معنی خیزی ما قبل سے موجود ورائے متن کسی واقعہ کے یک جہت بیان سے بالکل مختلف عمل ہے اور ان تمام بیانیوں (تاریخی/معاشرتی/سیاسی) سے انکار کا عملی اظہار، جس میں signified یا واقعہ کو signifiers کے باہم ارتباط پر فوقیت دی جاتی ہے۔

''طاؤس چمن کی مینا'' میں نیرّ مسعود اس نوع کی (تاریخی/تہذیبی) کہانیاں لکھنے والے دوسرے افسانہ نگاروں سے اس اعتبار سے مختلف/ممتاز نظر آتے ہیں کہ ایک سطح پر افسانے کا قاری اس افسانے میں، لکھنوی تہذیب و معاشرت، سلطان عالم سے اپنی رعایا کے تعلق کی نوعیت اور انتزاع سلطنت تک لکھنؤ کی عام فضا کی ''حقیقی عکاسی'' سے مسحور ہو جاتا ہے، مگر اس کے ساتھ ہی وہ افسانے میں signifiers کے درمیان تاریخ اور تخیل (fantacy) کی آمیزش سے ایک ایسی جہت برآمد ہوتے ہوئے بھی دیکھتا ہے جو تاریخ کے سبب اور نتیجہ والے یک جہت بیانیہ سے واضح انکار کرتی معلوم ہوتی ہے۔

افسانے کا راوی کالے خان جو کہانی کا شاہ کردار بھی ہے، صیغۂ واحد حاضر میں پوری کہانی سناتا ہے۔ کالے خاں، افسانے کا راوی، تاریخ کی کتابوں میں کہیں موجود نہیں، اور سلطان عالم واجد علی شاہ، ایک تاریخی فرد ہیں۔ کالے خاں ان کی ملازمت میں داخل ہو کر، وہ استناد حاصل کرتا ہے، جو اس متن سے باہر اسے حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس افسانے کی بافت میں ان دو افراد۔ ایک تاریخی اور ایک لسانی تشکیل کے درمیان ربط سے افسانے/تاریخ، متن کی داخلی معنی خیزی/اس کے خارجی حوالے، واقعہ کی تشکیل/ان کے تاریخ وقوع کی وہ جدلیات صورت پکڑتی ہے، جو نیرّ مسعود کے اس افسانے کی بنیادی ساخت/امتیاز ہے۔

سلطان عالم کی تاریخیت کو مستحکم کرنے میں، حسین آباد کا امام باڑہ، لکھنؤ کی معاشرت میں اس کی مرکزیت، نواب نصیر الدین حیدر کے انگریزی دواخانے میں کالے خاں کا علاج، لکھی دروازہ، قیصر باغ اور درشن سنگھ کی باولی بالکل سامنے کے وسائل ہیں۔ اور پھر افسانے کے آخر میں کالے خاں کا یہ بیان تو پورے افسانے کی گویا نئی تنظیم کرتا معلوم ہوتا ہے:

''لکھنؤ میں میرا دل نہ لگنا، اور ایک مہینے کے اندر میرا بنارس میں آ رہنا۔ ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کا کلکتہ میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے لڑنا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا، کٹہرے میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے بھاگ نکلنا.... یہ سب دوسرے قصے ہیں اور ان سب قصوں کے اندر بھی قصے ہیں۔''

لیکن اگر کوئی قاری اس پر اصرار کرتا ہے کہ افسانے کا signified ایک ایسی لسانی تشکیل ہے جس کا جواز یا جس کی معنی خیزی، واقعہ سے نہیں بلکہ signifiers کے باہم ارتباط سے بر آمد ہوتی ہے۔ تو اس کے پاس پہلی دلیل یہی ہوگی کہ کالے خاں نہ تو کوئی تاریخی کردار ہے، اور نہ ایک ایسا افسانہ نگار، جو لکھنؤ کی تہذیب کا عارف، عالم اور رازداں ہے۔ بے پڑھا لکھا کالے خاں اس افسانے کا راوی اور اس کا سب سے اہم کردار ہے۔ یعنی مورخ پہلے افسانہ نگار میں منقلب ہوا، پھر افسانہ نگار نے ایک راوی تشکیل دیا اور یہ راوی شاہ کردار کی شکل میں خود افسانے کی بافت سے نمو کرتا ہے۔ واقعہ کا تاریخ، تاریخ کا افسانہ، افسانہ نویس کا راوی اور راوی کا کردار میں منقلب ہونا، اصل واقعہ سے چار منزل کے فاصلے پر ہے۔ اس کے باوجود اگر ہم افسانے کو تاریخ یا ایک خطہ عرض کی تہذیبی تاریخ سمجھ کر پڑھ رہے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ افسانہ نگار اس صداقت پر پردہ ڈالنے میں کامیاب ہوا ہے کہ یہ Narrative (بیانیہ) ''واقعہ'' یا ''تاریخ'' نہیں، واقعہ کی ایک خود ساختہ تشکیل ہے۔

اس افسانے میں تاریخ کی ''افسانویت'' کی ایک اور جہت طاؤس چمن میں کالے خاں کے داخلے سے بر آمد ہوتی ہے: کالے خاں دفتر سے اپنی نوکری کا پروانہ لے کر نکلتا ہے تو دفتر کے ایک خواجہ سرا نے عنابی پردے کی طرف اشارہ کیا اور کہا: ''کالے خاں طاؤس چمن میں چلے جاؤ'' اور پھر اس کے بعد باغ کا وہ بیان ہے، جو حقیقی سے زیادہ طلسمی لگتا ہے، اس طلسمی باغ کی تشکیل پوری طرح افسانوی ہے۔ لیکن باغ میں سلطان عالم کی آمد نے اسے تاریخ سے مربوط کر دیا ہے۔ طلسم اور تاریخ کا یہ تخلیقی ''امتزاج'' کالے خاں کے تخیلی/افسانوی اور سلطان عالم کے حقیقی/تاریخی کردار کے بالکل متوازی ہے اور افسانے کی بنیادی ساخت (Structure) کو مزید

مستحکم کرتا ہے☆ کہ یہاں بھی عنابی پردے کے ایک طرف لکھی دروازے کے دفاتر تاریخی اور پردے کے دوسری طرف افسانوی تشکیل، طاؤس چمن ہے۔

اس افسانے کا بالکل آخری جملہ اس کہانی کی حد تک افسانہ سازی کی ایک اور جہت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

''لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے، جہاں ننھی فلک آرا، میری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔''

ننھی فلک آرا کالے خاں کو فلک مینا کے نئے نئے قصے سنا رہی ہے۔ تو راوی یہ کیوں کہہ رہا ہے کہ طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں ختم ہو جاتا ہے، جہاں سے اس پرندے کے نئے قصے شروع ہوتے ہیں۔ اس بیان کی معنویت پر گفتگو قدرے بعد میں ہوگی، بنیادی بات یہ ہے کہ جو قصہ افسانے کا ادھیڑ عمر کالے خاں سنا رہا تھا وہ اس بچی کے قصوں کے سامنے ماضی کی بات ہے اور بچے کے قصے اس کا حال ہیں۔ یعنی خود قصے دو طرح سے ہیں: ایک وہ جو اس افسانے کی شکل میں کالے خاں سنا چکا اور دوسرا وہ جواب فلک آرا سنا رہی ہے۔ پہلا قصہ ماضی یعنی تاریخ کا بیان اور دوسرا واقعہ کا بیان۔ اس روشنی میں دیکھئے تو افسانے کا کردار (راوی) قصہ نہیں سنا رہا تھا، واقعہ بیان کر رہا تھا، جو زمانہ گزرنے کے ساتھ ایک افسانہ یعنی ایک لسانی بافت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ کالے خاں کی فلک آرا ایک گزرا ہوا واقعہ یعنی اپنی موجودہ شکل میں ایک لسانی بافت ہے، اور ننھی فلک مینا ایک زندہ وجود!

☆ افسانے کو تاریخ سمجھ کر پڑھنے والے بعض احباب نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ کیا اس نئے زمانے کے باغ میں پودوں کو پرندوں اور جانوروں کی شکل میں تراشا جاتا تھا؟ ان کے نزدیک اگر یہ رواج تھا تو نیّر مسعود چمن کے بیان میں بہت کامیاب ہیں اور اگر رواج نہیں تھا تو افسانہ نگار اس نوع کے افسانوں سے مخصوص فن قصہ گوئی کے آداب/حدود سے باہر نکل گیا ہے۔ جب کہ افسانے کے اس حصے کے متعلق بنیادی سوال یہ نہیں ہے کہ کسی نے کبھی اتنے بڑے باغ کو پردے کے پیچھے چھپا دیکھا ہے۔ اس حصے میں متن کی تنظیم اس طرح کی گئی ہے، جیسے داستانوں میں ہوتی رہی ہے کہ ''دیکھا تو ایک بڑا دروازہ نظر آیا'' یا ''سامنے ایک سبز رنگ کا پردہ پڑا ہوا تھا'' اور جب شہزادہ دروازے کو کھول کر یا پردے کو ہٹا کر اندر داخل ہوا تو دیکھا کہ وہاں ایک باغ تھا، خوش نما اور فرحت افزا، یا محل تھا وسیع و عریض یا صحرا تھا لق ودق'' وغیرہ۔ تو ٹھیک اسی طرح کالے خاں عنابی رنگ کے پردے کو ہٹا کر اندر داخل ہوا تو ''کئی روشوں پر مور ناچتے ہوئے نظر آئے.....'' داستان گو کو اپنے سامع پر جس قدر اعتماد تھا، ہمارے زمانے کے افسانہ نگار کو اپنے قاری پر اس درجہ اعتبار نہیں رہا۔ اس لیے اب وہ متن میں خود کئی ایسے اشارے قائم کر دیتا ہے، جس کی مدد سے فنکار کے تشکیل متن کی کلید ہاتھ آ جاتی ہے۔ چنانچہ نیّر مسعود نے بھی طاؤس چمن کے قفس کا نام ''ایجادی قفس'' رکھا ہے، تا کہ قاری کو 'ایجاد' کی اصل تک پہنچنے میں آسانی ہو۔

مگر یہ فلک آراء طاؤس چمن کی مینا کون ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے افسانے کی قدر پیچیدہ بافت میں اترنا ہوگا جہاں قفس کا signifier ایک ایسی تختی (palimpsest) کی حیثیت رکھتا ہے، جس میں ایک کے اوپر دوسری اور پھر اس پر تیسری تحریر کندہ ہے: کہانی میں تین قفس ہیں۔ ایک مرکزی signifier طاؤس چمن کا قفس ہے۔ اس قفس کے متعلق کالے خاں کا بیان ہے کہ:

''سامنے ہی چبوترے پر حضور عالم کا ایجادی قفس نظر آرہا تھا۔ میں سمجھا تھا......کوئی بڑا خوبصورت پنجرہ ہوگا، بس! مگر اسے دیکھ کر میری تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں، قفس کیا تھا، ایک عمارت تھی.......

......اس کے بعد وہ باہر چلے گئے اور میں پھر قفس کو دیکھنے لگا اندر سے وہ ایک چھوٹا سا قیصر باغ ہو رہا تھا'' اس 'قفس' کے ملازمت کے آداب سکھاتے ہوئے داروغہ نبی بخش کالے خاں سے کہتا ہے:

''کل قفس میں جانور چھوڑے جائیں گے............''

''جانور چھوڑے جائیں گے یا بند کیے جائیں گے؟ میں نے ہنس کر کہا۔''

''ایک ہی بات ہے، اماں زبان کے کھیل چھوڑو اور مطلب کی سنو.....''

''انہوں نے چبوترے کی طرف اشارہ کیا اور مجھ سے کہا۔''

''چلو بھائی قفس کے لیے چمن چھوڑو۔''

اور پھر اس میں سلطان عالم نے چالیس مینائیں آزاد کیں، جو بقول داروغہ نبی بخش شہزادیاں تھیں۔ ان میں سے ہر ایک کا سلطان عالم نے ایک نام تجویز فرمایا جس میں ایک کا نام فلک آرا رکھا۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ کالے خاں ملازم سلطان عالم کی بیٹی کا نام بھی فلک آرا ہے۔

طاؤس چمن کے اس قفس کے بیان میں اس تواتر سے Signified کی جہتیں بدلتی جاتی ہیں کہ افسانے میں معنی خیزی کا تحرک کسی ایک جہت کا پابند نہیں رہ جاتا۔ اب صورت یہ بنتی دکھائی دے رہی ہے کہ ایک Signifier 'ایجادی قفس' ہے کہ ایجاد کیا گیا ہے اور قفس ہے مثل ایک محل کے اور اس کا درون چھوٹے سے قصر باغ کی طرح ہے، جن میں پرندے قید نہیں آزاد کیے گئے ہیں اور جن کی مثال شہزادیوں کی سی ہے۔ جس میں ایک شہزادی فلک آراء ہے جو اس محل نما قیصر باغ کے حصار میں ہے اور ایک فلک آراء کالے خاں کے گھر میں اس کی بیٹی ہے اور جب شہزادی فلک آراء

بولتی ہے تو کالے خاں یہ فرق کرسکنے سے قاصر ہے کہ یہ پرندہ بول رہا ہے یا اس کی بیٹی بول رہی ہے۔

تو فلک آرا Signifier ہے پرندہ کا شہزادی کا اور معمولی ملازم کی بیٹی کا اگر آپ کو افسانے کا وہ آخری جملہ یاد ہو، جو پہلے مذکور ہوا (یعنی فلک آراء کا قصہ وہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں فلک آراء فلک مینا کے نئے قصے شروع کرتی ہے) تو فلک آراء Signifier ہے اس شہر اور اس کی تہذیب و معاشرت کا جس پر اب انگریزوں کا قبضہ ہے۔ فلک آراء کی تختی (Palimpsest) کو ذرا غور سے دیکھیے تو ایک شہر کی حکومت، اس کی تہذیب و معاشرت، اس کی فطرت کی معصومیت اور شہزادی سے ادنیٰ ملازم کی بیٹی تک، اس Signifier میں اس حد تک آمیز/ایک جان ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں رہا۔

فلک آرا کیا ہے، معنی خیزی کا ایک طلسم خانہ ہے، جس میں اس Signifier کا اپنے Signified سے ربط ہمہ جہت تحریک کی کیفیت رکھتا ہے کہ قاری اسے کسی ایک معنی کے لیے متعین کر ہی نہیں سکتا۔

ایک دوسرا قفس ہے، جس میں کالے خاں چوری کے الزام میں گرفتار کر کے رکھا گیا۔ کالے خاں (راوی) کہتا ہے:

''میں بھول چکا ہوں کہ میں نے قید خانے میں کتنی مدت گزاری مجھے تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میری ساری عمر اسی پنجرے میں گزری جا رہی ہے۔ قیدیوں میں زیادہ تر لکھنؤ کے اوباش اور اٹھائی گیرے تھے۔''

اور جب لکھنؤ پر قبضہ کے جشن میں انگریزوں نے قیدیوں کو آزاد کیا، جس میں کالے خاں بھی آزاد ہوا تو وہ لکھتا ہے:

''ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہوں۔''

قید سے نکل کر انگریزوں کے لکھنؤ میں قدم رکھتے ہی کالے خاں کو لگا کہ وہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہے اور ان دونوں میں قدر مشترک یہ ہے کہ یہ دونوں سزا وعقوبت خانے ہیں۔

اول تو کالے خاں قید خانوں کو پنجرے کہہ رہا ہے تا کہ قاری کو یاد آئے کہ اسی افسانے میں ایک پنجرا ''ایجادی قفس'' طاؤس چمن میں بھی ہے، جس میں پرندے قید نہیں کیے جاتے، آزاد

کیے جاتے اور ایک پنجرہ یہ عقوبت خانہ ہے کہ اس سے آزاد ہو کر کالے خاں خود کو قید میں محسوس کرنے لگتا ہے۔ تو اب قفس/پنجرہ صرف ایک مادی چہار دیواری نہیں رہ جاتا، بلکہ اس کیفیت سے مربوط ہو کر، جو دو طرح کے حصار کو ایک دوسرے سے مختلف بناتی ہے، ایک نئی تمثیل میں منقلب ہو جاتا ہے۔ قید خانہ اور اس کے باہر انگریزوں کا لکھنؤ اذیت وعقوبت کے مادی مظاہر ہیں جبکہ اس کے مقابل سلطان عالم کا لکھنؤ اور اس کا Miniature ایجادی قفس آزادی، طمانیت، معصومیت اور سرشاری کا پنجرہ ہے۔ اس میں جانور قید نہیں کیے جاتے چھوڑے جاتے ہیں اور اس کے باشندوں کے Signifiers پنجرے کے باہر کی آبادی کے لیے اتنی آسانی سے اپنے Signified بدل لیتے ہیں کہ ان کے درمیان چاندی کی پتلی تیلیاں موم ہو جاتی ہیں۔

اس تفصیل کے بعد یہ عرض کرنا ہے کہ اس افسانے میں معنی خیزی کا ماخذ متن کے دو بنیادی ساختوں کے درمیان مثال، کنایہ یا اجزا کا Syntagmatic ارتباط ہے، جس میں افسانے کے واقعات خود اپنی جگہ مکمل ہونے کے علاوہ، دوسرے واقعہ کو معنی دینے یا اس کی معنویت روشن کرنے کا فریضہ بھی ادا کرتے ہیں۔ یعنی ''ایجادی قفس'' خود ایک داستانوی تشکیل ہے اور اس اعتبار سے ایک خاص طرح کی معنی خیزی کا حامل ہے، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ قفس لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کو وہ معنی دیتا ہے جو افسانے میں اس قفس کی موجودگی کے بغیر آئینہ نہیں ہوتے۔ مثلاً جو سلطان عالم اپنے پرندوں کو ان کے نام سے پکارتے اور شیرنی (شیر نہیں) کو اس کی آواز سے پہچانتے ہیں، وہ رعایا کے ساتھ کیا سلوک فرماتے ہوں گے اور جس بادشاہ کے شیر و ہاتھی اس کی توجہ کے مشتاق رہتے ہوں، اس کی اپنی رعایا میں مقبولیت کیسی ہوگی؟ اس کی تفصیل یا کیفیت مثال یا کنایے کے طور پر افسانے کی بافت سے تشکیل پاتی ہے۔

اسی طرح ایجادی قفس کی فلک آرا اور کالے خاں کی فلک آرا جو آواز کی مٹھاس وحرارت تک میں یکساں ہیں، ایک دوسرے کے معنی کو وہ جہات فراہم کرتے ہیں، جو افسانے میں ابھرتے ہیں۔ یعنی ان دونوں کے صفات کی یکسانیت کے حوالے سے یہ کہانی ایجادی قفس کے اندر کی معلوم ہوتی ہے اور کبھی اس تمثیلی قفس سے باہر کی، کبھی کبھی فلک آراء پرندہ سے زیادہ شہزادی معلوم ہوتی ہے اور کبھی کالے خاں کی فلک آراء وہ معصوم پرندہ لگتی ہے جو اس قفس/شہر میں آزادی لطافت اور شفقت سے معمور زندگی گزار رہی ہے۔

اس سے اس نتیجہ تک پہنچنا بالکل دشوار نہیں کہ اس افسانے کی معنی خیزی، اس کے اجزاء کے باہم ارتباط کی مرہونِ منت ہے اور اس کے تاریخی حوالے بھی جو اسماء (اشخاص، عمارتوں اور جگہوں کے نام) کی شکل میں اس افسانے میں شامل کیے گئے ہیں، اپنی بافت سے باہر، اس مخصوص معنویت سے محروم ہو جاتے ہیں، جو انہیں اس افسانے میں حاصل ہے۔ اس مشاہدہ کی کئی مثالیں اوپر گزر چکیں۔ اس معنی خیزی کے وسیلے پر بس ایک اور حوالے سے غور کر لیجیے اگر افسانے میں شیرنی کی جگہ، جس کا نام مونی ہے، براہ راست بیگم حضرت محل کا نام لکھا ہوتا، جو انگریزوں کے لکھنؤ پر قبضے کے خلاف جنگلوں میں فوج مرتب کر رہی تھیں، تب بھی شیرنی سے سلطان عالم کے تعلق کی نوعویت وہی رہتی جو اس افسانے میں ہے۔ ایک بیگم کا اپنے شوہر سے توجہ طلب کرنا اور شیرنی کا بادشاہ سے توجہ کا طالب ہونا یکساں عمل نہیں اور ان کی معنویت دو بالکل مختلف سطحوں پر فعال ہوتی ہے۔

اب صورت یہ ہے کہ بادشاہ کے رمنوں کی ایک شیرنی، مونی اور ان کے طاؤس چمن کی ایک مینا فلک آراء افسانے کے اختتام کے بعد بھی موجود ہیں، لیکن دونوں اپنی معنویت سے محروم ہو چکی ہیں۔ شیرنی جنگل میں اور فلک آراء خود اپنے شہر میں بے وطن ہیں۔ اور وہ تمام دلالتیں، جو ان دونوں Signifiers کو روشن اور متحرک رکھتی تھیں، ساقط ہو گئیں۔ افسانے کو اس نئے سیاق میں دیکھیے تو دونوں اپنے وجود سے مربوط اس تمام معنی خیزی سے صاف محروم معلوم ہوتی ہیں۔ جو انھیں سلطان عالم کے فیض توجہ و شفقت سے حاصل تھی۔ گویا افسانے میں ان دونوں Signifiers کی تختی (Palimpsest) کی ہر سطح پر لکھی ہوئی تحریر، انگریزوں نے لکھنؤ پر قبضہ کے ساتھ دھو کر مٹا دیں۔

اس لیے یہ معاملہ صرف سن ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کو کلکتے میں قید کرنا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا اور شاہی جانوروں کے شکار کا نہیں، بلکہ تاریخی بیانیہ کی اس یکجہتی کو روشن کرنے کا ہے، جس میں واقعے کے اسباب اور اس کے نتائج پر گفتگو کے بعد تاریخ ختم ہو جاتی ہے جانوروں /پرندوں سمیت اس افسانے کا ہر کردار تاریخ نویسی/ واقعہ نگاری کے ایک جہتی کردار پر سوالیہ نشان قائم کر دیتا ہے۔ ہر کردار اس متن میں جس نوع کی معنی خیزی اور ہمہ جہت تحریک سے مربوط ہے، وہ تاریخی بیانیہ کی سطحیت اور یک سمتی کو آشکار کرنے کی ایک تخلیقی ترکیب ہے۔ اس لیے یہ افسانہ ایک

تہذیب/شہر/جگہ/ زمانے کی کہانی نہیں رہ جاتا، اس کے تاریخی بیان کی نارسائی کا عملی اظہار بن جاتا ہے۔ نیرّ مسعود افسانے کی بافت میں تاریخ کو شامل کرتے ہیں اور اس عمل میں تاریخی بیانیہ کی تشکیل کو کھولتے (De-Construct) بھی جاتے ہیں۔ اس طرح ''طاؤس چمن کی مینا'' افسانہ بھی ہے اور تاریخی بیانیہ کی نارسائی کا عملی اظہار بھی۔ تاریخی بیانیہ صرف واقعات بیان کرتا ہے، ان سے مربوط معنی خیزی کو نہ سمجھتا ہے نہ سمجھنا چاہتا ہے۔ تاریخ کی یہ وہ نارسائی ہے جسے یہ افسانہ بالکل روشن کر دیتا ہے۔

اب آپ ہی کہیے کیا کوئی تاریخی بیانیہ/مؤرخ واقعہ کو معنی خیزی کے ہمہ جہت تجربے میں تبدیل کرنے کی ایسی صلاحیت رکھتا ہے جو نیرّ مسعود کے اس افسانے میں بالکل سطح پر نمایاں ہے؟

(۲۰۰۶ء)

ناصر عباس نیر

نیرّ مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ

نیرّ مسعود کے افسانے کس شعریات سے طلوع کرتے ہیں؟ اس حوالے سے نیرّ مسعود کے مٹھی بھر نقادوں کے یہاں خاصے اختلافات ہیں۔ (واضح رہے کہ نیرّ مسعود کے افسانوں پر زیادہ تر انگریزی میں لکھا گیا ہے، اردو میں کم۔) کہیں انھیں کافکا سے متاثر یا مماثل قرار دیا گیا ہے؛ کسی نے اس ضمن میں دستوفسکی کے اثرات کا ذکر کیا ہے؛ کہیں فنتاسی کو ان کے افسانوں کی ممتاز ترین خصوصیت قرار دیا گیا ہے؛ کسی نے جادوئی حقیقت نگاری کو ان کے اسلوب وفن کی اہم پہچان ٹھیرایا ہے؛ بعض نے داستانوی عناصر کی نشاندہی ان کے یہاں کی ہے۔ خود نیرّ مسعود ایڈگر ایلن پو سے اثرات قبول کرنے کا ذکر کرتے ہیں۔ (گویا زیادہ تر مغربی فکشن وتنقید کی روایت کے تناظر میں نیرّ مسعود کے افسانوں پر نظر ڈالی گئی ہے)۔ ان کے فن سے متعلق اختلاف آرا میں کوئی قباحت نہیں، بلکہ ان کے فن کو خراج تحسین پیش کرنے کی ایک صورت ہے۔ وہی متن اختلاف آرا کو تحریک دے سکتا ہے جو اکہرا نہ ہو، محشر خیال کی صورت ہو۔ یوں بھی ان کے افسانوں پر تنقیدی ڈسکورس ابھی اپنی تشکیل کے ابتدائی مرحلے میں ہے، اور ہر تنقیدی رائے ان کے افسانے کی شعریات تک رسائی کی ایک سنجیدہ کوشش کا درجہ رکھتی ہے۔ اور اس کا خیر مقدم کیا جانا چاہیے۔ تاہم کسی رائے کے احترام کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس سے اتفاق بھی کیا جائے۔ نیز یہ متنوع آرا اس امر پر بھی دال ہیں کہ نیرّ مسعود کے افسانوں کی تفہیم کی کوشش صدرنگ ہیں؛ ایک سے زیادہ تنقیدی تناظرات میں ان کے افسانوں کی روح تک رسائی کی مساعی کی جارہی ہیں۔ خرابی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی ایک تنقیدی رائے کو نیرّ مسعود کے افسانے کی شعریات کا حتمی کوڈ ثابت کیا جانے لگتا ہے۔ اور مختلف ومتبادل تنقیدی رائے کے امکان کی راہ مسدود کرنے پر کمر کس لی جاتی

ہے۔

نیرّ مسعود کا افسانہ، آرٹ کی اس قدیم مگر لازمی خصوصیت کو برنگ دیگر باور کراتا ہے، جسے حیرت کہا گیا ہے۔ بعض نقادوں نے اسے اسرار کا نام دیا ہے۔ ہر چند اسرار میں حیرت شامل ہوتی ہے، مگر اسرار کی حیرت، خوف و تقدس کی فضا میں ملفوف ہوتی ہے۔ چنانچہ ہر اسرار ایک ماورائی دنیا کا حامل ہوتا ہے۔ جب کہ نیرّ مسعود کے افسانے ایک منفرد قسم کی اور گم گشتہ ثقافتی فضا کے علم بردار تو ضرور ہیں، ماورا سے مخصوص خوف وتقدس کے حامل نہیں۔ ان کا افسانہ، منتشر سماجی، ثقافتی اور نفسیاتی عناصر کو ایک خاص فنی مہارت سے بیانیاتی تنظیم مہیا کرنے اور ایک انوکھا وژن تخلیق کرنے سے عبارت ہے۔ ان کے افسانوں میں ماورائیت کی موجودگی کا احساس ضرور ہوتا ہے، مگر یہ ماورائیت مسعود کی فکشنی دنیا کا سرچشمہ نہیں۔ (اس لیے اس میں خوف و تقدس کی فضا نہیں)، ان کے فکشن کے فنی اثر میں ہے۔ لہٰذا نیرّ مسعود کے یہاں اگر کوئی ماورائیت ہے تو یہ ان کے فکشنی آرٹ کی پیدا کردہ ہے۔ ان کا افسانہ اپنی فنی وجودیات کو اس شدت سے یاد کرتا ہے کہ اس دنیا کا احساس انتہائی مدھم ہو جاتا ہے کہ جس کی ترجمانی یا نقل ان کا افسانہ کرتا ہے اور اس کی جگہ ایک ''اور'' دنیا ان کے قاری کو درپیش ہوتی ہے۔ لہٰذا ان کا شمار سماجی حقیقت نگاروں میں نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ طلسماتی حقیقت نگاری کی اصطلاح ان کے فنی امتیاز کی شناخت کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ دوسری طرف یہ کہنا بھی مبالغہ ہوگا کہ ہم ان کے افسانوں کے مطالعے سے کلی طور پر نئی دنیا سے متعارف ہوتے ہیں۔

یک سرنئی دنیا تو ان داستانوں میں بھی نہیں، جن کی تخلیق میں انسانی تخیل نے اپنی تمام توانائیاں جھونک دی ہیں اور جن میں سماجی تخیل قلیل اور اختراعی تخیل پیش از پیش ہے۔ ذرا سوچیے وہ دنیا قطعی طور پر نئی کیوں کر ہوسکتی ہے جسے ہم شناخت کر سکتے ہوں۔ اپنے ثقافتی معتقدات یا فنی رسمیات کی مدد سے پہچان سکتے ہوں؟ قطعی نئی دنیا تو وہ ہے جسے شناخت کرنے کے لیے ہمیں، اپنے ثقافتی اعتقادات کا پورا نظام منہدم کرنا پڑے۔ اور ایک نئے نظام و رسمیات کو وضع کرنا پڑے۔ اصل یہ ہے کہ ادب و آرٹ میں جسے ہم نئی دنیا کہتے ہیں، وہ عموماً وجودی سطح پر نئی نہیں ہوتی ،اس کی شناخت ایک ایسی ولولہ خیز حیرت کے ساتھ ہوتی ہے کہ قاری کو لگتا ہے کہ وہ پہلی مرتبہ ایک نئی دنیا کا تجربہ کر رہا ہے۔ اس کا تجربہ بچے کی حیرت کے مماثل ہو سکتا ہے جو ہر شئے کو نیا نکور اور

انتہائی ترغیب آمیز بنا کر پیش کرتی ہے۔ اور جس کے تحت بچہ اشیاء کے ساتھ ایک بے غرض، خالص، مکمل، بھرپور، مسرت آمیز تعلق کا تجربہ کرتا ہے۔ بچہ کی حیرت اور فن کی حیرت میں ایک اور بات بھی مشترک ہے: ایک چیز کی ایک ایسی خبر کہ خود چیز محو ہو جائے۔ یہ فن کی حیرت ہی ہے جو قاری یا ناظر کو اس حد تک اپنی جانب متوجہ رکھتی ہے کہ کسی اور شئے یا دنیا کی خبر نہیں ہونے دیتی۔ نیرّ مسعود کے افسانوں کے مطالعے سے ہم فن کی اسی نئی حیرت انگیز دنیا کا تجربہ کرتے ہیں۔

نیرّ مسعود نے حیرت بیدار کرنے کے لیے جس اسلوب سے کام لیا ہے، وہ یوں تو کئی عناصر کا مجموعہ ہے، جن میں رواں بیانیہ، سادہ عناصر، صاف، روشن، غیر محاوراتی اور غیر شاعرانہ نثر، مگر کہیں کہیں نئی تمثالیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کے افسانوی اسلوب کی تعمیر میں خود افسانویت بہ طور اصول کارفرما محسوس ہوتی ہے۔ افسانویت، اس واقعاتی امکانیت سے عبارت ہے جو خصوصی زمان ومکاں میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ واقعہ، اگر نیا اور خاص لمحے اور خاص ماحول سے متعلق ہے تو اس کا بیان بھی نیا اور خاص ہونا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ نیرّ مسعود شاعرانہ زبان (کسی ایک شاعر کی نہیں، شاعری کی عمومی زبان جو معروف استعاروں اور علامتوں سے مملو ہوتی ہے) سے شعوری طور پر گریز کرتے ہیں جس میں معلوم اور مانوس جذبات کو تحریک دینے کی غیر معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ان کے اسلوب کا ایک اہم عنصر وہ ہے جسے بعض نقادوں نے بجا طور پر جادوئی حقیقت نگاری کا نام دیا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری جسے مصوری میں نوحقیقت پسندی کے تصور کے طور پر ۱۹۲۰ء کی دہائی میں آرٹ کے جرمن مورخ فرانز رو نے متعارف کروایا اور جو ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لاطینی امیکی فکشن کی پہچان بن گئی حیقت کے دو متصادم تصورات سے عبارت ہے یورپی مصوری میں جسیجادوئی حقیقت نگاری کا اسلوب قرار دیا گیا، وہ ریئلزم کے باہم متصادم تصورات کا حامل تھا، جب کہ لاطینی امریکی فکشن میں جادوئی حقیقت نگاری سے مراد سفید فام آبادکار کی ثقافت اور مقامی اساطیر ولوک ادب کے متضاد عناصر تھے۔ کچھ لوگ جادوئی حقیقت نگاری کو تمام مابعد نوآبادیاتی ممالک کے اس ادب کا خاصہ قرار دیتے ہیں جو یورپی ''عقلی وآفاقی'' ثقافت اور مقامی ''توہماتی واساطیری'' ثقافت کو بہ یک وقت پیش کرتا ہے۔ نیرّ مسعود ایک مابعد نوآبادیاتی ملک کے ادیب ہیں، مگر ان کے یہاں جس جادوئی حقیقت نگاری کا اسلوب ملتا ہے، وہ لاطینی امریکی اسلوب سے مختلف ہے۔ نیرّ مسعود کا افسانہ نوآبادیاتی ماضی سے

غافل تو نہیں، مگر ان کے افسانے نو آبادیاتی ماضی کے بارِ گراں کو محسوس کرنے اور اس سے نجات پانے کی فنی تدبیروں سے بہر حال عبارت نہیں ہیں۔ مثلاً ان کے بے مثال افسانے ''طاؤس چمن کی مینا'' کے آخر میں اودھ کے سقوط کا ذکر ہے، مگر یہ ذکر اس افسانے کے مرکزی کردار کی کہانی کے انجام کو پہنچنے اور اس کے بعد پیش آنے والے واقعات کے سرسری بیان تک محدود ہے۔ اودھ پر قبضے کے بعد انگریزوں نے شاہانِ اودھ کے قیدیوں کو رہا کر دیا، جن میں 'طاؤس چمن کی مینا'' کا مرکزی کردار بھی شامل تھا۔ اگر چہ رہائی کے فوری بعد اس کا تاثر یہ تھا کہ ''ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آ گیا ہوں۔ جی چاہا لوٹ کر قید خانہ میں چلا جاؤں'' مگر اسے فوراً اپنی بیٹی فلک آرا کا خیال آیا اور وہ ست کھنڈے (یعنی اپنے گھر کی طرف) کی سیدھی سڑک پر دوڑنے لگا۔ افسانے میں بعد کے کچھ واقعات کا ذکر ہے، جیسے اس کا لکھنؤ میں دل نہ لگنا اور بنارس چلے آنا، ستاون کی لڑائی، سلطان عالم کا کلکتے میں قید ہونا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، ''لیکن طاؤس چمن کی مینا کا قصہ وہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں ننھی فلک آرا میری گود میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔'' اس طور نیرؔ مسعود کے افسانوں میں نو آبادیاتی ماضی کا شعور، بالعموم کرداروں کی مرکزی کہانی کے تانے بانے میں شامل نہیں ہوتا، مگر اس کی سمت کچھ بلیغ اشارے ہوتے ہیں۔ مثلاً ''جی چاہا کہ قید خانہ میں چلا جاؤں'' اس امر کی طرف واضح اشارہ ہے نئے، استعماری پنجرے کی قید کہیں سخت ہے۔ اسی طرح جب بادشاہ اور حضور عالم کے ساتھ بیلی گارد کے کئی انگریز افسر طاؤس چمن میں آتے ہیں اور میر داؤد کی تربیت یافتہ مینائیں طاؤس چمن میں بادشاہ کو ''سلامت۔ شاہ اختر، جان عالم رسلیمان زماں؛ سلطان عالم'' کہہ کر اور انگریزوں کو ''دل کم تو طاؤس چمن'' کہہ کے خوش آمدید کہتی ہیں۔ یہ سن کر انگریز افسروں کو اتنا مزہ آیا کہ وہ بار بار مٹھیاں باندھ کر ہاتھ اوپر اچھالنے لگے۔'' یہ موقع فتح کا علامتی اظہار تھا۔ نیز یہ اس جانب بھی اشارہ ہے کہ انگریزوں کو یہاں کے حکمرانوں نے خود ہی خوش آمدید کہا تھا؛ اپنے اقتدار کے مراکز تک رسائی دی تھی۔ اسی طرح مرکزی کردار کی لکھنؤ سے بنارس کی طرف ہجرت، اس بات کی طرف بلیغ اشارہ ہے کہ انگریزوں کے قبضے کے بعد لکھنؤ اس ثقافت سے محروم ہو گیا تھا، جو اہل لکھنؤ کی روح میں رچی بسی تھی۔ چنانچہ صرف لکھنؤ نہیں اجڑا، اہل لکھنؤ کی روحیں بھی اجڑ گئی تھیں۔ اندر اور باہر کی ویرانی سے انہیں کہیں قرار نہیں تھا۔ اس سب کے باوجود نو آبادیاتی حقیقت، نیرؔ مسعود

کے مرکزی کرداروں کی اس نفسی صورت حال پر فیصلہ کن انداز میں اثر انداز نہیں ہوتی، جو افسانوی بیانیے کے لیے واقعات کا انتخاب کرتی ہے۔ لہٰذا ان کے یہاں جادوئی حقیقت نگاری کا بنیادی سیاق ''مابعد نوآبادیاتی'' نہیں ہے۔

نیرؔ مسعود کے یہاں جادوئی حقیقت نگاری کی ایک سے زیادہ طرزیں ہیں۔ نمایاں طرز ایک ایسے افسانوی متن کی تخلیق میں ظاہر ہوئی ہے جو دوہری سطح کا حامل ہے۔ پہلی سطح عمل کی اور دوسری سطح اس باطنی سفر کی ہے جس کے ذریعے مرکزی کردار اپنے وجود کی معنویت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ دونوں میں ایک ایسا فصل ہے، جس کا مٹانا 'ایک جادوئی ہنر سے کم نہیں۔ نیرؔ مسعود نے یہ ہنر آزمانے کی سعی بلیغ کی ہے۔ ان کے افسانے واقعات اور عمل سے لبریز ہیں۔ ان میں ایک مسلسل حرکت کا احساس ہوتا ہے۔ بیش تر افسانے واحد متکلم کے نقطہ نظر سے بیان ہوئے ہیں۔ ان کے افسانوں کا 'میں' بیان کنندہ بھی ہے اور افسانے کا مرکزی کردار بھی۔ وہ پورے افسانے میں زیادہ تر توقعات اور کہیں کہیں واقعات کی زد پر رہتا ہے۔ اس دوران میں وہ جن باطنی تبدیلیوں سے دوچار ہوتا ہے، ان کا ذکر براہ راست نہیں کرتا۔ اگر ان افسانوں کو سرسری پڑھتے جائیں تو کہیں یہ معلوم ہی نہیں ہو پاتا کہ ان کے کرداروں کی کوئی داخلی زندگی ہے؛ یعنی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کے کردار جن باتوں کو شدت سے محسوس کرتے ہیں، ان پر غور وتامل کر کے اپنی ذات کی آگہی کی کوشش کرتے ہیں۔ ابھی ''طاؤس چمن کی مینا' کا ذکر ہوا۔ اس افسانے کا متکلم ایک قید خانے سے رہا ہو کر ایک دوسرے قید خانے میں پہنچنے کا 'تجربہ' کرتا ہے، مگر اس تجربے پر ایک داخلی نگاہ نہیں ڈالتا؛ اپنے اس احساس کا تجزیہ نہیں کرتا کہ اسے بظاہر آزاد فضا کیوں ایک قید خانہ معلوم ہوئی؟ نیرؔ مسعود اپنی افسانوی تکنیک میں افسانوی بیانیے کے ایک عمومی رسمیات کو بالائے طاق رکھتے ہیں۔ واحد متکلم کے نقطہ نظر سے بیان ہونے والے افسانے کی رسمیات، تجزیۂ ذات کی زیادہ سے زیادہ گنجائش پیدا کرتی ہے۔ جدید فکشن میں واحد متکلم میں کہانی کہنے کی روش کے مقبول ہونے کا بڑا سبب یہی ہے کہ باطنی زندگی کا باریک بینی سے مشاہدہ اور تجزیہ کیا جا سکے۔ مثلاً کافکا کے افسانوں میں مشاہدہ نفس موجود ہے، جس کے نیرؔ مسعود کے افسانے پر اثرات کا ذکر عام طور پر کیا گیا ہے اور اس کے بعض افسانوں کے ترجمے بھی نیرؔ مسعود نے کیے ہیں۔ کافکا کے طویل افسانے اپنے والد کے نام خط، اکادمی کو پیش کی گئی ایک رپورٹ اور کایا کلپ میں متکلم خود

اپنا نفسیاتی تجزیہ کرتا جاتا ہے، مگر نیرؔ مسعود ''میں'' کو اپنی کہانی کہنے کا موقع فراہم کرنے کے باوجود ،اسے ان مواقع سے دور رکھتے ہیں جہاں وہ اپنے باطن کے حال ومقام کا راست ذکر چھیڑ سکے۔ ان کے کردار 'حال ومقام' سے گزرتے ہیں، مگر اپنی زبانی اس کا اظہار نہیں کرتے۔ مسعود کی جادوئی تکنیک یہی ہے کہ ذات کی معنویت کی تلاش کے لیے واقعاتی دنیا کا دلچسپ وحیرت خیز بیانیہ وضع کرتے ہیں۔ گویا وہ اپنے باطن کا اظہار اپنے عمل اور وقوعے کی صورت میں کرتے ہیں۔ اس سے مسعود کا 'افسانوی عمل' ایک خاص 'بیانیہ رمزیت' کا حامل ہو جاتا ہے جو شاعری کی استعاراتی رمزیت سے مختلف ہے۔ ان کے کرداروں کے اعمال اور انہیں پیش آنے والے واقعات، ان کے کرداروں کی باطنی دنیا کی تمثیل بن جاتے ہیں۔ جدید فکشن میں جہاں مرکزی کردار تجزیۂ ذات کا عمل خود انجام دیتے ہیں، وہاں اس رمزیت کے پیدا ہونے کا امکان معدوم ہو جاتا ہے جو قاری کو فکشن کے نئے نئے زاویوں سے تعبیر کی تحریک دیتی ہے۔

میلان کنڈیرا نے اپنی کتاب ''ناول کا فن'' میں لکھا ہے کہ ''آدمی اپنے ہی عمل سے اپنے امیج (ذات) کو منکشف کرنے کی توقع کرتا ہے، مگر وہ امیج اس سے کوئی مماثلت نہیں رکھتا۔ عمل کی متناقض ماہیت ناول کی عظیم دریافتوں میں سے ہے۔ لیکن اگر ذات کو عمل کے ذریعے گرفت میں نہ لیا جا سکے تو پھر ہم کہاں اور کیسے اسے گرفت میں لے سکتے ہیں؟'' کنڈیرا اپنے ہی سوال کے جواب میں کہتا ہے کہ ناول نے ذات کی تلاش کی خاطر عمل کی ظاہری دنیا کے بجائے باطنی دنیا کے تجزیے کا آغاز کیا۔ مگر نیرؔ مسعود کے یہاں آدمی کے عمل اور امیج میں تناقض کا احساس موجود نہیں ہے۔ ان کے افسانے اس امر پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں کہ کردار کی ذات اس کے عمل کے ذریعے منکشف ہو سکتی ہے، تاہم یہ دعویٰ کہیں نہیں کہ عمل میں پوری ذات ظاہر ہوتی ہے اور باطنی دنیا کے تجزیے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ وہ ذات کے انھی پہلوؤں کو بیانیے میں پیش کرنے کے قابل سمجھتے ہیں جو خود کو عمل اور واقعے میں ظاہر کر سکیں۔ مثلاً افسانہ 'ندبہ' کا 'میں' اپنی کہانی کے عین آغاز میں یہ کہتا ہے:

> ''میں نے بے حاصل مشغلوں میں زندگی گزاری ہے۔ اب اپنا زیادہ وقت یہ سوچنے میں گزارتا ہوں کہ مجھے ان مشغلوں سے کیا حاصل ہوا۔ یہ میرا نیا، اور شاید آخری، اور شاید سب سے بے حاصل مشغلہ ہے۔''

ان تمہیدی جملوں کے بعد قاری کو یہ توقع ہوتی ہے کہ آگے بیان کنندہ اپنی بے حاصلی کے احساس کے ساتھ تجزیۂ ذات کرے گا، مگر پورا افسانہ فلیش بیک کی معروف تکنیک کے تحت مرکزی کردار کے ''بے حاصل مشغلوں'' یعنی اپنے عمل کے بیان پر مشتمل ہے۔ ایسا نہیں کہ ''میں'' سوچتا نہیں، اصل یہ ہے کہ وہ اپنی سوچ کا اظہار اپنے عمل ہی میں کرتا ہے۔ اس کے یہ مشغلے دراصل اس کے اپنے ملک کے چھوٹے بڑے شہروں اور دیہاتوں کی سیاحت ومسافرت پر مشتمل ہیں۔ ''لیکن ان دوروں کا حاصل یہ نکلا کہ مجھے اپنے شہر کے سوا سب شہر ایک سے معلوم ہونے لگے اور میں اپنے شہر واپس آکر کئی مہینے تک گوشہ نشین رہا۔'' پھر اس کا دل گھبراتا ہے اور وہ دیہاتوں کی طرف نکلتا ہے مگر اسے وہ بھی شہروں ہی کی طرح لگتے ہیں۔ پھر وہ اپنی ''قدیم سرزمین کے اجاڑ علاقوں'' میں گھومنا شروع کرتا ہے۔ یہ علاقے ''انسانوں ہی کے آباد ہونے سے اجاڑ معلوم ہوتے تھے۔'' اور ان علاقوں میں آباد برادریاں، شہروں کے باسیوں کے برعکس ایک دوسری سے مختلف تھیں۔ اس کی مسافرت کا زیادہ زمانہ انھی کے درمیان گزرا۔ یہ برادریاں وہ قبائل ہیں۔ جن کے اپنے مخصوص کلچر ہیں جنھیں انھوں نے اپنے مخصوص جغرافیائی خطوں کے حصار میں گزران وقت کے ساتھ جنم دیا ہے اور جو خالص شکل میں موجود ہیں۔ لہٰذا افسانے کے مرکزی کردار کا ان علاقوں میں جانا اور ان میں آباد انسانی برادریوں کے درمیان وقت گزارنا، خود اپنی اس اصل کی تلاش ہے، جو شہروں کی یکسانیت میں کھو چکی ہے، اور اس کا اپنے شہر میں آکر گوشہ نشین ہونا اپنی اصل سے جڑنے کے مراقبے کے سوا کچھ نہیں۔

وہ اجاڑ علاقوں کی برادریوں میں خاصا وقت گزارتا ہے۔ اس کا حاصل یہ ہے: ''جو کچھ مجھے یاد رہ گیا وہ ان برادریوں کا ندبہ تھا جو ہر جگہ میری پہچان میں آجاتا تھا۔'' اور ندبہ کیا تھا؟ ''زیادہ تر برادریوں کا ندبہ فریادی لہجے میں موت کی شکایت سے شروع ہو کر مرنے والی کی یاد تک پہنچتا، پھر اس میں تیزی آنے لگتی اور جب ندبہ پورے عروج پر آتا تو سب پر ایک جوش طاری ہو جاتا اور ان کے بدنوں کی جنبشوں اور ان کی آوازوں، اور سب سے بڑھ کر ان کی آنکھوں سے غم کے بجائے غصے کا اظہار ہونے لگتا۔'' قابل غور بات یہ ہے کہ اسے فقط ''ندبہ'' ہی کیوں یاد رہا؟ کیا اس لیے کہ ان برادریوں کے کلچر میں نمایاں ترین رسم یہی تھی، یا خود ''میں'' کی باطنی دنیا جن باتوں کی تلاش وطلب میں تھی، وہ اسے ندبہ میں نظر آئیں؟ اس ضمن میں ایک بات

تو بے حد واضح ہے کہ نیرؔ مسعود نے جب اپنے افسانوی بیانیے کے لیے متکلم کا صیغہ منتخب کیا تو متکلم کو یہ اختیار بھی دے دیا کہ وہی واقعات کا انتخاب کرے، اہم اور غیر اہم واقعات میں فرق کرے اور یہ فیصلہ بھی کرے کہ کس واقعے کو سرسری اور کسے تفصیل سے بیان کرنا ہے، نیز کہاں ماجرائی اسلوب اختیار کرنا ہے اور کہاں تاثر کا اظہار کرنا ہے۔ دوسرے لفظوں میں واحد متکلم کے نقطۂ نظر سے لکھے گئے افسانوں میں متکلم کی نفسی حالت ہی بلاواسطہ ظاہر ہوتی ہے یا اس کا بالواسطہ انعکاس ہوتا ہے۔ لہٰذا اجاڑ علاقوں میں وقت گزارنے کے بعد افسانے کے متکلم کو ندبہ یاد رہنا، خود اس کی باطنی دنیا کی تلاش وطلب سے گہری مناسبت رکھتا ہے۔ وہ جس اصل کی جستجو میں مسافر ہوا ہے، اسے وہ مرگ کے حصار میں نظر آئی ہے۔ اسے برادریوں کا کلچر ندبہ میں سمٹا ہوا دکھائی دیا ہے۔ اسے ندبہ ان کے کلچر کی ایک ''حقیقی معنوں میں علامتی'' اظہار لگتا ہے۔ یہ کلچر خود موت کی زد پر ہیں ،لہٰذا ندبہ حقیقی موت پر ماتم کے ساتھ کلچر کی موت پر احتجاج بھی ہے، کلچر کی موت پر ہی غم کی بجائے غصے کا اظہار ہی کوئی معنی رکھتا ہے۔ ''کہیں کہیں مجھ کو بھی اس رسم میں شریک ہونا پڑتا لیکن میں ایسے موقعوں پر جذبوں سے عاری بے عقلی کے ساتھ دوسروں کی بھونڈی نقالی کرتا رہ جاتا۔'' گویا وہ اس رائے کا اظہار کرتا ہے کہ کسی کلچر کی اصل میں کسی دوسرے کلچر کا فرد شرکت نہیں کرسکتا۔ وہ اس کا فہم حاصل کرسکتا، وہ اس کی تعبیر کرسکتا، مگر اس کا تجربہ نہیں کرسکتا، اور اگر اس طرح کی کوئی کوشش کرتا ہے تو وہ ایک مضحکہ خیز نقالی ہو کر رہ جاتی ہے۔ نیز اسی عمل میں اسے ذات کے منقسم ہونے کا ادراک بھی ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ مرکزی کردار، ذات کو ایک ثقافتی تشکیل کے طور پر دیکھتا ہے، اور اس کی تلاش وطلب صوفیانہ معرفت کی خاطر نہیں، ثقافتی نوعیت کی ہے، اس لیے ذات کے منقسم ہونے کا مفہوم بھی اس کا دو ثقافتی اکائیوں میں بٹا ہونا ہے۔ مرکزی کردار جب ہر سیاحت کے بعد اپنے شہر واپس آجاتا ہے اور اسے یہ شہر دوسرے تمام شہروں اور خطوں سے الگ لگتا ہے۔ اپنے شہر کی انفرادیت کا احساس، اپنی ثقافتی ذات کی انفرادیت کا احساس ہے۔ افسانے کا متکلم اجاڑ علاقوں کی برادریوں میں اپنی واحد پہچان ان کاغذ کے پرزوں کی صورت چھوڑ آیا تھا، جن پر اس کا نام لکھا تھا۔ جب برادری والے اس کی تلاش میں شہر آتے ہیں تو ان کے ہاتھ میں کاغذ کے یہی پرزے ہوتے ہیں، جنھیں وہ خود پڑھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ متکلم اس عمل سے اس خیال کا اظہار کرتا ہے کہ شہر کا تمدن تحریری تمدن ہے، جب کہ اجاڑ علاقوں کا کلچر زبانی ہے۔ تحریری اور زبانی

ثقافتیں، اس انسانی ذات ہی کی دو متناقض اکائیاں ہیں جن میں سے ایک یعنی تحریری تمدن کی نمایندگی ''ندبہ'' کا متکلم کرتا ہے۔ اسے یہ شدت سے احساس ہے کہ ''انسانوں کے یہ منتشر گروہ ایک ایک کر کے ختم ہو رہے تھے'' اور یہی احساس اس کے ان برادریوں کے کلچر میں انہماک کا سبب تھا۔ افسانے کا اختتام بھی زبانی کلچر کے ختم ہونے کے واقعے پر ہوتا ہے۔ وہاں کی ایک برادری اپنے آخری آدمی کو پتھر کے زمانے کی گاڑی میں شہر لاتی ہے۔ افسانے کا متکلم اس عمل کی تفہیم کرتا ہے: ''میری سمجھ میں صرف اتنا آیا تھا کہ وہ آخری ہے۔ برادری کا آخری بچہ، یا آخری بوڑھا؟ کسی آدمی کی، یا کسی واقعے کی، آخری نشانی؟ کسی چیز کی، یا کسی زمانے کی آخری یادگار؟'' مگر اس تفہیم میں قطعیت نہیں، ایک تناقض ہے۔ وہ اس کا چہرہ دیکھتا ہے تو اسے بچہ لگتا ہے، مگر ہاتھوں کی جھریوں سے بوڑھا۔ زبانی کلچر اپنے چہرے مہرے سے انسانیت کا بچپن ہے، معصومیت کا حامل ہے، مگر بوڑھے کی طرح از کار رفتہ ہو کر مر رہا ہے۔ اس سارے مشغلے کو متکلم کا بے حاصلی سے بھی بدتر کہنا، اس کوشش کے مضحکہ خیز ہونے پر ایک گہرے طنز کا مفہوم لیے ہوئے ہے جو متکلم نے اپنی ثقافتی اصل کی تلاش کے سلسلے میں کی؛ وہ اس اصل تک پہنچا۔ اس کے ندبے یعنی اس کی مرگ پر غم اور احتجاج کا مشاہدہ کیا، اس کے ندبے میں شریک ہونے میں ناکامی کا تجربہ کیا، یعنی اس ناقابل عبور فاصلے سے آگاہ ہوا جو دو ثقافتی اکائیوں میں پیدا ہوا ہے۔ افسانے کی بنیادی بصیرت یہ ہے کہ تحریری اور زبانی ثقافتیں، ایک ہی انسانی ذات کے دو پہلو ہیں؛ دونوں جدا ہو چکے ہیں۔ ایک مرکز میں ہے اور دوسرا حاشیے پر۔ حاشیے پر موجود زبانی ثقافت مرتی جا رہی ہے، جو انسانیت کی معصوم حیرت کا استعارہ ہے، جب کہ تحریری ثقافت، اپنے ہی دوسرے حصے کے تحفظ کی خواہش ہی سے بے نیاز ہے۔ گویا اپنے ہی وجود کے گم شدہ حصے کی بازیافت کی آرزو سے خالی ہے اور ایک طرح سے اپنے ادھورے پن میں مست و بے خود ہے۔ برادری کے آخری آدمی کو جب شہر میں لایا جاتا ہے تو وہ اہل شہر جلوس کو اپنے کاروبار میں حائل ہوتا محسوس کرتے ہیں اور اس کی طرف التفات کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ یہی کچھ خود افسانے کا متکلم بھی کرتا ہے۔

تحریری ثقافت اپنے ادھورے پن میں کیوں مست و بے خود ہوتی ہے یا اپنے ادھورے پن کے احساس ہی سے کیوں محروم ہوتی ہے؟ اس نہایت اہم سوال کا جواب ان کے دو افسانوں ''اہرام کا میر محاسب'' اور ''ساسان پنجم'' میں ملتا ہے۔ زبانی کلچر، زبانی گفتگو ہی کی طرح

ہے۔ زبانی کلچر میں اقدار ورسومیات کو اور زبانی گفتگو میں معنی کو استحکام ہوتا ہے۔ متکلم کو اپنے کہے گئے لفظوں کے معانی پر اختیار حاصل رہتا ہے، اس لیے نہ تو ان کی تعبیر کی ضرورت ہوتی ہے، نہ ان میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش ہوتی ہے۔ ''ساسان پنجم'' میں نیرّ مسعود لکھتے ہیں: ''بولنے والا ایک لفظ بولتا تھا اور اس سے ایک معنی مراد لیتا تھا اور سننے والا اس کے وہی معنی سمجھتا تھا جو بولنے والا مراد لیتا تھا۔'' دوسری طرف ''اہرام کا میر محاسب'' میں بڑے اہرام کی دیواروں پر فرعون کا نام اور جو تعریفیں کندہ ہیں، وہ تحریر ہیں، ان سے متعلق افسانے کے متکلم کے خیالات دیکھیے جو دراصل تحریر میں مستور معانی کے امکانات کی تلاش کا دوسرا نام ہے۔ ''اس سے یہ بدیہی نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ اس عمارت کو فرعون نے بنایا ہے، لیکن اس سے ایک بدیہی نتیجہ یہ بھی نکلتا ہے کہ فرعون کا نام اور اس کی تعریفیں کندہ ہونے سے پہلے اہرام کی تعمیر مکمل ہو چکی تھی۔ مگر کتنے پہلے؟ چند ماہ؟ یا چند صدیاں؟ یا چند ہزار سال؟ اگر کوئی دعویٰ کرے کہ اہرام کی عمارت فرعون سے بیس ہزار سال پہلے بھی موجود تھی تو اس دعوے کی تردید میں اس کے سوا کوئی دلیل نہ ہوگی کہ اہرام پر فرعون کا نام کندہ ہے؛ لیکن یہی دلیل اس کا ثبوت ہوگی کہ نام کندہ ہوتے وقت یہ عمارت بنی ہوئی موجود تھی۔ کب سے بنی ہوئی موجود تھی، اس سوال کا جواب مورخ بھی دینے سے قاصر ہیں۔'' آپ نے غور کیا، یہ تمام نتائج (معانی) اس لیے ممکن ہوئے کہ تحریر بغیر متکلم (مصنف) کے ہے۔ متکلم کی موجودگی ایک خاص معنی کو ممکن بناتی ہے، جب کہ متکلم کی غیر موجودگی میں 'تحریر' سے کئی معانی برآمد ہونے لگتے ہیں، قرأت کی فعالیت کی مدد سے۔ کثرت معانی کا یہ وہی نظریہ ہے جو ژاک دریدا نے ''ساخت شکنی'' کے نام سے پیش کیا ہے۔ اغلب ہے کہ نیرّ مسعود نے اپنی ان دو کہانیوں کی تعمیر میں اس نظریے سے استفادہ کیا ہے۔ مثلاً ''ساسان پنجم'' میں، جو خلاف معمول مختصر کہانی ہے، پرانے کھنڈرون کی کتبوں کی زبان پڑھنے کی کہانی بیان ہوئی ہے۔ کہانی کے واقعات دراصل علما کی تحقیقات پر مشتمل ہیں۔ کہانی میں ساسان پنجم کا تعارف ایک ایسے کردار کے طور پر کرایا گیا ہے جو مذکورہ کتبوں کو پڑھنے کے لیے زبان کے کچھ نمونے فراہم کرتا ہے۔ جب وہ کتبے پڑھ لیے جاتے ہیں تو ساسان پنجم کا اور اس کی زبان کا وجود ہی مشکوک سمجھا جانے لگتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ ساسان پنجم، اس کا متکلم رمصنف کی علامت ہے جسے تحریر کے معانی متعین کرنے کے لیے مقتدر حیثیت کا حامل تصور کیا گیا ہے۔ وہ جو زبان بولتا ہے، اس کے معانی پر اس کا اختیار ہوتا ہے۔ وہ جس لفظ

سے جو معنی مراد لیتا ہے، سننے والا بھی وہی معنی مراد لیتا ہے، مگر ''آج کا عالم بتاتا ہے کہ گزشتہ زمانے میں کچھ لفظ استعمال ہوتے تھے جن کا حقیقی وجود نہیں تھا، وہ اس طرح کہ یہ لفظ جن معنوں میں استعمال ہوتے تھے، دراصل ان کے معنی وہ نہیں تھے، دراصل ان کے معنی کچھ بھی نہیں تھے۔'' (یہاں واضح اشارہ دریدا کی طرف معلوم ہوتا ہے) کہانی کا اختتام دو متناقض آرا کے اظہار پر ہوتا ہے۔ ''عالموں کی ساری تحقیق کا خلاصہ یہ ہے کہ نہ کوئی ساسان پنجم تھا، نہ اس کی پیش کی ہوئی کوئی زبان تھی، نہ اس زبان کا کوئی لفظ تھا اور نہ اس لفظ کے کچھ معنی تھے۔ لیکن اس ساری تحقیق کا خلاصہ یہ بھی ہے کہ ایک وقت میں کچھ معنی تھے، جو بعض لفظوں سے ادا ہوتے تھے، اور یہ لفظ ایک زبان سے منسوب تھے، اور اس زبان کا تعارف ایک شخص نے کرایا تھا، اور وہ شخص خود کو ساسان پنجم بتاتا تھا۔'' یہاں قابل غور بات یہ ہے کہ ایک ہی تحقیق کے دو متضاد خلاصے، کیوں کر ممکن ہیں؟ کیا نیرّ مسعود، دریدا کی طرح یہ کہنا چاہ رہے ہیں کہ کسی تحریر کے ایک معنی ہی میں اس کی تردید موجود ہوتی ہے؛ معنی اپنے فرق سے قائم ہوتا ہے؟ راقم کا خیال ہے کہ نیرّ مسعود، دریدا کے کثرت معانی کے نظریے کو خود اپنے افسانوی عمل کی تائید میں کھپاتے ہیں۔ نیرّ مسعود، دریدا کے مانند معانی کے لامتناہی التوا کی حمایت نہیں کرتے، وہ زیادہ تر معانی کے تناقض تک محدود رہتے ہیں، اور یہ تناقض وہی ہے، جسے وہ جادوئی حقیقت نگاری کے ذریعے دور کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ''ندبہ'' میں ایک ہی وجود میں بچے اور بوڑھے کا ادراک متناقض ہے۔ اسی طرح مذکورہ تحقیق کا پہلا خلاصہ، تحریری تمدن کی طرف اور دوسرا خلاصہ زبانی کلچر کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ ایک ہی تحقیق سے بدیہی طور پر دو متناقض معانی یا نتائج حاصل ہوتے ہیں۔ اگر ہم خود کو فقط ''ساسان پنجم'' تک محدود رکھیں تو ہمیں نیرّ مسعود ایک تذبذب میں مبتلا کر کے افسانے کا اختتام کر دیتے ہیں۔ لیکن اگر اس افسانے کو ان کے دیگر افسانوں کے سیاق میں پڑھیں تو لگے گا کہ وہ اول یہ باور کراتے ہیں کہ زندگی کے ادراک میں تناقض موجود ہے اور یہ تناقض بڑی حد تک 'علم' کا پیدا کردہ ہے، دوسرا یہ کہ تحریری تمدن کے غلبے نے زبانی کلچر کے وجود ہی کو مشکوک بنا دیا ہے۔ تحریری تمدن میں معانی کی کثرت کا بیش از بیش امکان ہوتا ہے اور یہی امکان کسی ایک قدر سے اس اٹوٹ وابستگی کو محال بناتا ہے، جو زبانی کلچر کی بنیاد ہوتی ہے، اس تمدن میں ہر وقت، کسی بھی صورت حال کے سلسلے میں متبادل معنی، راستہ، طرز عمل دست یاب ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ زبانی کلچر یعنی معصوم

انسانی حیرت کی گم شدگی کے ملال سے گریز کا راستہ بھی دست یاب ہوتا ہے۔ اردو فکشن میں جدید، تحریری تمدن کی اس اندوہ ناک حقیقت کو نیّر مسعود کے افسانے ہی باور کراتے ہیں۔

یہاں ہمیں اس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے کہ ذات اور عمل میں ظاہر ہونے والے ذات کے امیج کے درمیان جس تناقض کا ذکر کنڈیرا کرتا ہے، وہ مسعود کے افسانوں میں کیوں موجود نہیں۔ ماجرا یہ ہے کہ کنڈیرا اور مسعود کے یہاں ذات کے تصورات مختلف ہیں۔ کنڈیرا مغربی فکشن میں جس ذات انسانی کے اظہار کے لیے تجزیۂ ذات کو ناگزیر قرار دیتا ہے، وہ شدید انفرادیت کی حامل ہے اور سماج سے ایلی نیشن کے تجربے کی زد پر مشتمل رہتی ہے۔ اس کی بیگانگیت آمیز انفرادیت ہی اسے اپنے اندر کی ہر کیفیت کا انتہائی باریک بینی سے جائزہ لینے پر اکساتی ہے، جب کہ مسعود جس ذات انسانی کو اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں، وہ سماج سے اس قسم کی بیگانگیت کی حامل نہیں کہ اس کی نگاہ مسلسل اندر کی جانب مرکوز رہے۔ مسعود کے افسانوں کا ''میں'' سماج سے بیگانہ اور سماج سے تصادم کی زد پر آئی ہوئی انفرادیت کا حامل نہیں۔ اکثر جگہ تو وہ ایک ایسا 'عام' آدمی ہے جس کی سرے سے کوئی مخصوص فردی شناخت ہی نہیں، اس کا کوئی نام تک نہیں۔

نیّر مسعود اپنے افسانوں میں ذات کے تصور کو اس کی ثقافتی کنہ سمیت پیش کرتے ہیں۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے نیّر مسعود کے افسانے ''جانوس'' اور 'کافکا کے افسانے' دیہاتی معالج' کا موازنہ مفید ہوگا۔ تاہم دونوں کے تھیم میں فرق ہے۔ (واضح رہے کہ افسانے کے موضوع اور تھیم میں فرق ہوتا ہے۔ موضوع عمومی جب کہ تھیم انفرادی ہوتا ہے) دونوں افسانے واحد متکلم کے صیغے میں بیان ہوئے ہیں۔ دونوں کے بیانیہ عمل میں وہی فرق ہے جس کی نشاندہی پہلے کی جا چکی ہے، یعنی کافکا کے افسانے کا ڈاکٹر اپنی باطنی کیفیات کا تجزیہ بھی کرتا ہے، جب کہ جانوس میں صرف عمل اور واقعے کا بیان ہے۔ دونوں کی کہانی میں بھی ایک اہم فرق یہ ہے کہ ''جانوس'' میں ''مریض'' ڈاکٹر کے پاس آتا ہے (اگر چہ وہ بطور مریض نہیں آتا) جب کہ ''دیہاتی معالج'' میں ڈاکٹر مریض کے پاس خود جاتا ہے۔ ایک دلچسپ مماثلت دونوں میں یہ ہے کہ دونوں کی کہانی کا وقت 'رات' کا ہے۔ ایک افسانے میں 'برف باری' ہو رہی ہے (یورپ کی مناسبت سے) اور دوسرے میں شدید آندھی آ رہی ہے۔ بے رحم موسم کی شدت دونوں میں

مشترک ہے۔ دونوں میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ دونوں کی کہانی کا ارتکاض 'مریض' کی حالت پر ہے اور یہیں وہ انتہائی بنیادی فرق ظاہر ہوتا ہے، جو محض دو افسانہ نگاروں کے ملتے جلتے موضوع کے سلسلے میں رویے کا فرق نہیں بلکہ دونوں کے اس تصور کائنات کا فرق ہے جہاں سے دونوں کے تصور ذات پیدا ہوتے ہیں۔ ''دیہاتی معالج'' کا ڈاکٹر اپنے نوجوان مریض کے اس مرض کی تشخیص کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جسے اس نے سب سے چھپایا ہوا ہے۔ اس کے دائیں کولہے کے قریب ہتھیلی کے برابر کھلا زخم تھا جو گلاب کی مانند سرخ تھا اور اس کا پیندہ سیاہ تھا۔ اور اس میں سفید سروں والے انگلی کے برابر موٹے اور لمبے کیڑے رینگ رہے تھے۔ مگر وہ اپنے زخم میں رینگتے کیڑوں سے بے خبر تھا۔ ڈاکٹر اسے بچانے کی کوشش کرتا ہے بگر مریض کہتا ہے کہ ''مجھے ہر شے کو اپنے حوالے سے سمجھنا پڑتا ہے۔ یہ کمال کا زخم ہی ہے جو دنیا میں میرے ساتھ آیا ہے۔ میری ذات کی کل کائنات یہی ہے۔'' گویا وہ اس زخم ہی میں اپنی حیات دیکھتا ہے اور اس بات سے انکار کرتا ہے کہ آدمی کے زخم کا مداوا کوئی دوسرا کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر اس پر اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ زخم کلہاڑے کے دو ضربوں سے لگایا گیا ہے۔ بہت سے لوگ اپنا پہلو اسے (کلہاڑے کے رخ) پیش کر دیتے ہیں اور جنگل میں چلنے والے کلہاڑے کی آواز نہیں سن سکتے جوان کے قریب آتی جا رہی ہے۔

یہ ہونے کا زخم ہے؛ اولین گناہ کا زخم ہے جسے عیسائی تصور کائنات میں مرکزی جگہ ملی ہے اور وجودیت نے اسے مزید بڑھاوا دیا ہے۔ دوسری طرف مسعود کے افسانے کا مریض ایک عام غریب مزدور ہے جو کئی روز سے بھوکا اور تھکن سے چور ہے، مگر اس کی غیرت گوارا نہیں کرتی کہ وہ کسی سے اپنی جان بچانے کی غرض ہی سے کھانا کھائے اور کسی اور کے گھر آرام کرلے۔ اسے ڈاکٹر روکنے کی کوشش کرتا ہے، جس کے پاس وہ ایک امانت لوٹانے کی خاطر آیا تھا۔ وہ گرتا پڑتا چلا جاتا ہے۔ ڈاکٹر کی زبان پر یہ خیال آتا ہے: ''وہ بھی عناصر سے مرعوب نہیں تھا۔'' ڈاکٹر کی مراد جان محمد ہے یا کوئی اور جو عناصر کے خلاف جنگ آزما ہوا تھا اور شاید کامیاب نہیں ہوا تھا۔ جانوس بھی آندھی، بھوک، تھکن سے مرعوب نہیں تھا۔ کافکا کے یہاں عناصر کا کلہاڑ تیزی سے آدمی کے پہلو پر وار کرنے کے لیے بڑھ رہا ہے اور مسعود کے یہاں عناصر کے مقابل انسانی ذات شکست ماننے کو تیار نہیں۔ یہاں کوئی اولین گناہ وجود کی گہرائی میں اترا ہوا نہیں۔ کافکا کے یہاں زخم کی

'موجودگی' افسانے میں جس گداز اور ملال کی تیز کاٹنے والی رو پیدا کرتی ہے، وہ مسعود کے افسانوں میں نہیں اور نہ ہو سکتی تھی۔ اگرچہ کافکا اور مسعود، دونوں کے افسانوں میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کے مرکزی کردار، مسیحاؤں کی مدد سے انکار کرتے ہیں اور اپنے وجود کی ذمہ داری کا بوجھ خود اٹھاتے ہیں، اور خود کو ہر طرح کی صورت حال کا مقابلہ کرنے کے لیے تیار پاتے ہیں، مگر دو مختلف تصور کائنات کے تحت۔ مسعود کے یہاں عناصر سے عدم مرعوبیت کا مشرقی اسلامی تصور نہایت زیریں سطحوں میں نظر آتا ہے۔ علاوہ ازیں ایک تاریخی، ثقافتی تصور بھی کارفرما ہے۔ مسعود کے افسانے کا ڈاکٹر اینگلو انڈین لگتا ہے؛ اس کی یہ شناخت ہر لحہ اس کے ساتھ ساتھ رہنے والے ہاؤنڈ نامی کتے سے متعین ہوتی ہے۔ شاید اس لیے بھی لکھنؤ کے پرانے کلچر کا نمائندہ جانوس، ایک اینگلو انڈین کی مدد کے بجائے، عناصر کے خلاف اپنے کمزور وجود کے ساتھ نبرد آزما ہونے کا فیصلہ کرتا ہے۔

☆

ثقافتی وجود کے اہم حصوں کی گم شدگی، نیرّ مسعود کے افسانوں کا اہم موضوع ہے۔ ''بائی کے ماتم دار''، ''نوش دارو''، ''طاؤس چمن کی مینا''، ''مراسلہ''، ''رے کاندان کے آثار''، ''جرگہ'' اور دوسرے افسانے اسی موضوع پر ہیں۔ انھوں نے زیادہ تر اودھ کی ثقافت کے پس منظر میں افسانے لکھے ہیں۔ اس ضمن میں خاص بات یہ نہیں کہ وہ اس ثقافت کے قصۂ پارینہ ہونے کا تصور پیش کرتے اور اس کے خد و خال ابھارنے کی سعی کرتے ہیں: خاص بات یہ ہے کہ وہ اودھ کی گم شدہ ثقافت کا بیانیہ اس عام آدمی کی زبانی بیان کرتے ہیں جو اس اشرافیہ ثقافت کے حاشیے پر تھا۔ اشرافیہ ثقافت، انتہائی نرگسیت پسندانہ ہوتی ہے: اپنے مرکز میں سمٹی ہوئی 'خود سے مختلف' افراد و طبقات کو حاشیے پر دھکیلتی ہے اور انھیں مجبور رکھتی ہے کہ وہ ہر اعتبار سے اس پر انحصار کریں۔ لہٰذا ایک اشرافیہ ثقافت کا بیانیہ اسی ثقافت کے حاشیے پر موجود فرد کی زبانی پیش کرنے کا مطلب، اس کی ثقافت کے مرکز تک رسائی ہی نہیں، پوری ثقافت کی نئی بیانیاتی تشکیل ہے۔ اس کی نمایاں ترین مثال ''طاؤس چمن کی مینا'' ہے۔ یہ افسانہ بھی واحد متکلم کے صیغے میں لکھا گیا ہے۔ افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ قیصر باغ کے طاؤس چمن اور اس کے ایجادی قفس کی تخلیق عام آدمیوں کا کارنامہ

تھا۔ پھر قصے میں بادشاہ اور شاہ عالم کے شب و روز کے بیان کے بجائے، طاؤس چمن کے ایک ملازم کی بیٹی (فلک آرا، جو اس کی کل کائنات ہے) کی پہاڑی مینا حاصل کرنے کی خواہش حاوی ہے۔ یہ ملازم جو افسانے کا متکلم بھی ہے، ہر لحاظ سے ایک حاشیائی طبقے کا فرد ہے۔ ''کالا دیو ہے جو دیکھنے میں شیدیوں کے احاطے کا حبشی لگتا ہے۔'' وہ قیصر باغ میں ایجادی قفس کے پرندوں کی نگہ داری پر مامور ہے۔ وہ باغ و مرغ کو حضور عالم کی نظر سے نہیں، فلک آرا کے باپ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ فلک آرا ایک مینا کی خواہش کرتی ہے۔ اس کا باپ طاؤس چمن کی مینا، جس کا نام بادشاہ نے حسن اتفاق سے فلک آرا رکھا، اپنی بیٹی کے لیے چرا لاتا ہے اور پھر کچھ دنوں بعد پکڑے جانے کے ڈر سے اسے واپس لاتا ہے۔ مگر اس دوران میں فلک آرا نے مینا کو ایک نئی زبان سکھا دی ہے، جو طاؤس چمن کے اشرافیہ زبان سے بالکل مختلف ہے۔ باقی تمام مینائیں ''سلامت شاہ اختر، جان عالم، اور 'دل کم تُو طاؤس چمن'' کی رٹ لگا رہی تھیں، جب کہ فلک آرا کہہ رہی تھی: ''فلک آرا شہزادی ہے۔ دودھ جلیبی کھاتی ہے۔ کالے خاں کی گوری بیٹی ہے۔'' اس مقام پر افسانے میں اشرافیہ اور حاشیائی کلچر کا فرق پوری شدت سے اجاگر ہوا ہے۔ طاوس چمن کی تمام میناؤں کی زبان، سوائے ایک کے، فارسی اور انگریزی ہے، دونوں اشرافیہ زبانیں ہیں اور ان میں فقط بادشاہوں کی مدح ہے، جب کہ فلک آرا کی زبان اردو ہے، جو عام لوگوں کی زبان ہے، اور اس میں دودھ جلیبی کی ثقافت ہے، جسے بادشاہ کے گھوڑے بھی پسند نہیں کرتے تھے۔ یہی نہیں فلک آرا کی زبانی ایک عام آدمی اور اس کی بیٹی کو شہزادی پکارنے کی گونج طاؤس چمن میں پہلی مرتبہ سنائی دیتی ہے۔ اس کے بعد کالے خاں کا سلطان عالم کو عرضی لکھنا، اس کا جرم معاف ہونا، اسے مینا کا مل جانا، پھر ایک جھوٹے مقدمے میں اسے جیل ہو جانا اور آخر میں سقوط اودھ کے نتیجے میں رہا ہو جانا واقعات کہانی کے لیے اہم ہیں، مگر حقیقتاً حاشیائی وجود کی مرکز کو اتھل پتھل کرنے کی جسارت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کالے خاں کی بیٹی فلک آرا کو مینا فلک آرا کا مل جانا بے حد معنی خیز ہے۔ یہ عوامی اور حاشیائی کلچر کی مرکزی اشرافیہ کلچر سے اپنی شناخت تسلیم کرانے کی مؤثر علامت ہے۔

''اہرام کا میر محاسب'' بھی ایک عام آدمی کی بیداری ذات کا بیانیہ ہے۔ افسانے میں فرعون اور خلیفہ ایک ہی ثقافت کے نمائندے ہیں۔ فرعون کے بنائے ہوئے اہرام کا خلیفے کے زیر تصرف آنے کا سیدھا سادہ مفہوم یہ ہے کہ فرعون کی ثقافتی میراث کو خلیفے نے قبول کیا ہے۔ خلیفہ

کے وقت میں تعمیرات کے ماہروں نے اندازہ لگایا کہ اہرام کئی سو سال کی مدت میں بے شمار لوگوں کی محنت سے تیار ہوا تھا۔ مگر جب خلیفے کا تصرف ہوتا ہے تو اس پر یہ عبارت لکھی ہوئی ملتی ہے: ''ہم نے اسے چھ مہینے میں بنایا ہے، کوئی اسے چھ مہینے میں توڑ کر دکھادے۔'' حقیقت یہ ہے کہ اس عبارت کے ذریعے، اس ''ثقافت'' کے مفہوم کی ترسیل کی کوشش کی گئی ہے، جس کا علم بردار اہرام ہے۔ یہ عبارت پڑھ کر خلیفہ غصے میں آجاتا ہے اور وہ چھ ماہ کے لیے اہرام کے پتھروں کو توڑنے کا حکم جاری کرتا ہے۔ اہرام کی تعمیر میں لاکھوں عوام کالانعام نے اپنی زندگیاں صرف کیں اور اب اس کی تخریب میں لاکھوں عوام کی جانیں صرف ہونے والی تھیں۔ عوام کی بہترین توانائیوں کا شاہوں کی یادگاروں کی نذر ہوتے رہنا ہی، ''اہرامی ثقافت'' ہے۔ چھ ماہ کی رات دن کی مشقت کے بعد اہرام کی فقط ایک چھوٹی سی دیوار ہی توڑی جاسکتی ہے اور جس سے نمودار ہونے والے ایک طاق میں سے سونے کے زیوروں اور قیمتی پتھروں سے بھرا ہوا پتھر کا ایک مرتبان نکلتا ہے جس پر ایک اور عبارت درج ہوتی ہے: ''تو تم اسے نہیں توڑ سکے، اپنے کام کی اجرت لو۔ اور واپس جاؤ''۔ یہ عبارت بھی ''اہرامی ثقافت'' کی علامتی ترسیل کرتی ہے۔ خلیفہ وہی کرتا ہے جیسا فرعون نے لکھا ہوتا ہے۔ اب خلیفہ نیا حکم دیتا ہے کہ چھ مہینے کی مہم کے اخراجات اور مرتبان سے نکلنے والے خزانے کی قیمت کا صحیح صحیح اندازہ لگایا جائے۔ یہ حساب میر محاسب نے لگانا تھا۔ مگر اس کے حساب لگانے سے قبل ہی یہ بات مشہور ہو جاتی ہے کہ مہم کے اخراجات اور خزانے کی قیمت ایک جیسی تھی۔ میر محاسب، خلیفے کی سلطنت کا کارندہ ہے۔ اس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ مملکت میں ریت کے ذروں تک کا شمار رکھتا ہے۔ اس کے دل میں جذبوں کی جگہ اور دماغ میں خیالوں کی جگہ اعداد بھرے ہوئے ہیں۔ گویا اس نے اپنے انسانی وجود کی نفی کی ہوئی اور خلیفہ کی مملکت کا محض ایک پرزہ ہے۔ مگر جس رات وہ حساب کرنے بیٹھتا ہے تو وہ کئی بار کی کوششوں کے باوجود مہم کے اخراجات اور خزانے کی فردوں کے حاصل جمع میں مطابقت نہیں پاتا۔ اسے کوئی سوال پریشان کرنے لگتا ہے۔ یہی سوال اس کی ذات کی بیداری کی تمہید بنتا ہے۔

باہر چاندنی میں کھڑے کھڑے جب اس کے پاؤں شل ہونے لگے اور ہتھیلیوں میں خون اتر آیا تب اسے احساس ہوا کہ اعداد کا ہجوم اس سے دور ہوتا جارہا ہے۔ یہ دور ہوتے ہوئے اعداد اسے انسانوں کی ٹولیوں کی طرح نظر آرہے تھے۔ اس نے دیکھا کہ دو اور دو ہاتھ میں

ہاتھ ڈالے چلے جا رہے ہیں اور ان کے پیچھے پیچھے ان کا حاصل جمع ہے، جسے وہ پہچان نہیں پایا کہ چار ہے یا کچھ اور۔ اس آخری ٹولی کے گزر جانے کے بعد وہ اندر واپس آیا۔ اس نے دونوں فردوں کو تلے اوپر رکھ دیا اور سوچنے لگا کہ ان کا حاصل جمع ایک نکلے گا یا الگ الگ؟ پھر وہ سوچنے لگا کہ خود وہ دونوں کو ایک چاہتا ہے یا الگ الگ؟ اور پھر خلیفہ کیا چاہتا ہے؟ تب اچانک اس کو پتہ چلا کہ یہی وہ سوال ہے، جو اعداد کے ہجوم میں راستہ ڈھونڈ رہا تھا: خلیفہ کیا چاہتا ہے؟

میر محاسب کی یہ فنتاسی اسے آگاہ کرتی ہے کہ وہ اور دوسرے عام لوگ اعداد کی طرح، انسانی شناخت سے محروم ہیں۔ صبح کے وقت وہ خواب دیکھتا کہ ''خلیفہ اور فرعون ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اہرام کی پرچھائیں کے سرے کی طرف جا رہے ہیں اور اہرام کی چوٹی پر کوئی نہیں ہے۔ اس نے سوتے ہی سمجھ لیا کہ خواب دیکھ رہا ہے اور اپنی آنکھ کھل جانے دی۔'' اسی خواب (خواب مسعود کے افسانوں میں بے حد معنی خیزی کے حامل ہیں) میں اسے کشف ہوتا ہے کہ فرعون اور خلیفہ 'متحد الاصل' ہیں: فرعون کی ثقافتی میراث کا وراث، خلیفہ ہے، خلیفہ چاہتا ہے کہ حساب برابر ہو، اس لیے چاہتا ہے کہ فرعون یہ چاہتا تھا۔ میر محاسب کے حساب سے پہلے یہ بات مشہور ہوئی کہ مشہور کرنے والے یعنی عوام فرعون اور خلیفہ کی خواہشات کے غلام تھے۔ میر محاسب ان سب کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ وہ خلیفہ کی خواہش کے مطابق دونوں حسابات کا ایک حاصل جمع ثابت کرنے سے انکار کرتا ہے۔ دن ڈھلے تمام فردوں کو سپرد آتش کرتا ہے۔ خچر پر سوار ہو کر خود کو بیابان میں گم کر دیتا ہے۔ اس بیابان میں وہ دراصل اپنے دل و دماغ میں پھر سے اعداد کی جگہ، جذبوں اور خیالوں کے لوٹنے کا راستہ مہیا کرتا ہے۔

آخر خلیفہ کیوں چاہتا تھا کہ چھ مہینے کی مہم کے اخراجات اور مرتبان سے برآمد ہونے والے خزانے کی قیمت یکساں ہو؟ کہانی میں واضح ہے کہ فرعون یہی چاہتا تھا۔ اگلا سوال یہ ہے کہ فرعون کیوں چاہتا تھا؟ کہانی میں اس کا جواب بین السطور میں موجود ہے۔ وہ اہرام کو اقتدار و عظمت کی ایک پراسرار علامت کے طور پر قائم رکھنا چاہتا تھا۔ قابل غور بات یہ ہے کہ محض اہرام کے پتھروں کی مضبوطی، اس کے قائم رہنے کی ضمانت نہیں ہو سکتی تھی۔ ان دو عبارتوں نے اہرام کو اقتدار کی پراسرار علامت کے طور پر باقی رکھا، جن کی خلیفہ نے وہی تفہیم کی جو فرعون چاہتا تھا۔ گویا اہرام کی عبارتوں کے معانی پر فرعون کے اجارے کو تسلیم کیا۔ میر محاسب معنی پر فرعون اور خلیفہ کے

اجارے کوتسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے اور عام آدمی کے اس حق کو علامتی طور پر تسلیم کرانے کی سعی کرتا ہے کہ وہ نہ صرف دو مختلف مذاہب کے حامل مگر یکساں اقتداری ثقافت کے علم بردار شاہوں کے منشائے اقتدار معانی کے فہم کا اہل ہے بلکہ متبادل معانی کی آفرینش کی صلاحیت خود بھی رکھتا ہے۔ اس کا باطن جب تک اعداد سے بھرا ہوا تھا، وہ معانی سے تہی تھا، اعداد کے معانی نہیں ہوتے، اعداد یکساں اور غیر مبدل مفہوم رکھتے ہیں۔ خواب اس کے انسانی وجود کی گہرائیوں کی طرف کھڑکی کھول دیتا ہے اور وہ بہ یک وقت اخلاقی جرات اور تخلیقی صلاحیت سے سرفراز ہو جاتا ہے۔ تخلیقی صلاحیت کی بیداری، نیرّ مسعود کے افسانوں کی اہم خصوصیت ہے۔ ایداس لیے کہ اس کے بغیر شناخت ذات ممکن ہے نہ کسی بھی طرح کے اجارے کو چیلنج کرنا ممکن ہے۔

☆

مرکزی کردار اور رراوی کے طور پر ''میں'' کا انتخاب بجائے خود معنی خیز ہے۔ بجا کہ ''میں'' یا ''وہ'' کے نقطۂ نظر سے افسانہ لکھنا تکنیک کا مسئلہ ہے، مگر جب کوئی افسانہ نگار ''وہ'' پر ''میں'' کو برابر فوقیت دینے لگے تو یہ معاملہ محض تکنیکی نہیں رہ جاتا، افسانوی اظہار میں 'غیر ذات' پر 'ذات' کو ترجیح دینے کا اعلامیہ ہوتا ہے۔ اسے افسانہ نگار کا کھلا اعلان سمجھنا چاہیے کہ اس نے دنیا، سماج اور کائنات کا بیانیہ لکھنے کا حق 'میں' کو دیا ہے۔ اور اس کی نظر میں 'میں' ہی دنیا اور اس کے تجربات کا مستند اظہار کرنے کی اہل ہے۔ ذات انسانی اپنا اظہار 'میں' کے صیغے میں کرتی ہے اور عام طور پر یہ اظہار دو طرح کا ہوتا ہے ''میں'' یا تو ایک ہمہ وقت ناظر ہوتی ہے جو ہر شے کا مشاہدہ کرتی اور اپنے انفرادی، داخلی تاثر کے ساتھ اپنے دیکھنے کو معرضِ اظہار میں لاتی ہے یا پھر وہ خود کو ہر شے کے مرکز میں محسوس کرتی ہے اور اپنے انتہائی نجی، موضوعی تجربے کو بیان کرتی ہے۔ پہلی صورت میں ''میں'' کا اظہار بالواسطہ ہوتا ہے۔ ''میں'' دوسری اشیا اور اعمال کے پردے میں ظاہر ہوتی ہے، جب کہ دوسری صورت میں ''میں'' کا اظہار راست ہوتا ہے، وہ اشیاء کی اوٹ ہٹا دیتی ہے۔ پہلی صورت میں ذات، خود کو اشیاء کی بڑی اسکیم سے منسلک خیال کرتی ہے، اس لیے وہ ان کا اظہار بھی کرتی ہے اور دوسری صورت میں ذات شدید تنہائی اور داخلیت کی زد پر ہوتی ہے، اس لیے اس کے اظہار کا سب سے بڑا موضوع بھی اس کی تنہائی ہوتی ہے تاہم ذات انسانی کا اظہار

کسی بھی صورت میں ہو وہ لازماً وجودِ انسانی کے بعض بنیادی سوالات سے متعلق ہوگا۔ یہ الگ بات ہے کہ ایک صورت میں بنیادی وجودی سوالات ثقافتی تناظر میں ظاہر ہوں گے اور دوسری صورت میں اس کا اظہار نفسیاتی تناظر میں ہوگا۔ نیّر مسعود کے افسانوں میں زیادہ تر ذات کے اظہار کی پہلی صورت ہے۔ ان کے افسانوں کے متکلم ہمیں وجودِ انسانی کے بعض اہم سوالات کے بھنور میں تو دکھائی دیتے ہیں مگر وہ خود کو ثقافت کی بڑی اسکیم سے الگ نہیں سمجھتے لہٰذا وہ اس ناقابلِ برداشت تنہائی کا گہرا داخلی تجربہ نہیں کرتے، جسے وجودیت نے خاص طور پر اہمیت دی ہے۔ اس امر کی ایک اہم مثال ان کا افسانہ 'عطر کافور' ہے۔

'عطر کافور' ایک عجیب وغریب افسانہ ہے۔ اس کی کہانی کو دیکھیں تو چونکا دینے والے اور تجسس کو ایڑ لگانے والے بڑے واقعات سے خالی ہے۔ البتہ چھوٹے واقعات کا بیان تجسس انگریز ضرورت ہے۔ اسی لیے سپاٹ نہیں۔ اس کا مطالعہ کرتے ہوئے رفتہ رفتہ ایک سری دنیا کا تصور پیدا ہوتے چلا جاتا ہے۔ ہمارے وجود کی ایک بنیادی، اندوہناک حقیقت اس تصور سے جھانکنے لگتی ہے۔ افسانے کا ڈسکورس [کہانی کے واقعات کو بیان کرنے کا مجموعی اسلوب] بیانیہ عناصر سے لبریز ہونے کے باوجود گہرا رمز بھرا ہے:

> "آخر ایک وقت ایسا آتا تھا کہ چیز باقی رہتی اور اس کی خوشبو اڑ جاتی تھی اور شناخت کے لیے چیز کو دیکھنا یا چھونا پڑتا تھا۔"

> "میرا دھیان آسانی سے نہیں بھٹکتا۔ جب میں عطر کافور بنانے میں لگ جاتا ہوں تو بڑے شور مجھے سنائی نہیں دیتے۔ قریب کی آوازیں بھی مجھے سنائی نہیں دیتیں، لیکن دور سے آتی ہوئی کسی پرندے کی مدھم سی پکار یا ایسی ہی کوئی مبہم آواز میرا دھیان بھٹکا دیتی ہے۔"

> "اصلیت میں اس قسم کے پرندے کا شاید وجود بھی نہیں تھا اور بنانے والے نے محض اپنے تصور سے ایک شکل بنائی تھی۔"

> "انھیں جھونکوں میں سے کسی کے ساتھ مجھے ایک برف سی ٹھنڈی خوشبو کا احساس ہوا، لیکن یہ خوشبو نتھنوں کے بجائے میری آنکھوں سے ٹکرائی اور ایک سفید ڈورے کی طرح میرے سامنے سے اوپر کھنچ کر غائب ہوگئی۔"

> "یہ زیادہ اچھی ہے۔ وہ تو اصلی معلوم ہوتی تھی۔"

''مرنا بھی تو بہت سی تکلیفوں کا علاج ہے۔''

یہ چند اقتباسات افسانے کی تھیم اور موتیف کو بھی واضح کر رہے ہیں۔ پرندے اور سفید کافور افسانے کے موتیف ہیں جو بہ تکرار ظاہر ہو کر افسانے کے تھیم کو روشن کرتے ہیں۔ اس کا تھیم انسانی وجود کے ایک بڑے مسئلے یعنی موت سے متعلق ہے تاہم موت کو ایک بنیادی انسانی مسئلے کے طور پر منکشف کرنا، اس افسانے کے تھیم کا ایک جزو ہے۔ افسانے میں اس مسئلے کا سامنا کرنے کی ایک تدبیر بھی ایک خاص بیانیہ پیرایے میں ظاہر کی گئی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مسئلہ کا انکشاف اور اس کا سامنا کرنے کی حکمتِ عملی ایک ساتھ معرضِ بیان میں آئے ہیں۔ اس کا ایک سیدھا سادہ مطلب تو یہ ہے کہ افسانہ نگار انسانی وجود کے بنیادی سوالات کو محض نظری اور فلسفیانہ نہیں سمجھتے۔ یعنی وہ موت کے سوال کو کردار کی ذہنی دنیا میں ہلچل مچاتے ہوئے نہیں دکھاتے، اسے کردار کے وجود میں سرایت کیے ہوئے دکھاتے ہیں۔ وجودِ انسانی کا سوال جب ذہنی بنتا ہے تو اس سے انسانی وجود میں ایک تقسیم پیدا ہوتی ہے۔ انسان موضوع اور معروض میں بٹ جاتا ہے اور اس کے نتیجے میں سوال پوری طرح واضح بھی دکھائی دینے لگتا ہے مگر جب کوئی سوال پورے وجود میں سرایت کیے ہوئے ہو تو سوال مبہم ہوتا ہے اور خود کردار کو اپنی ٹھیک ٹھیک وجودی صورتِ حال کا علم نہیں ہو پاتا۔ یہی کچھ 'عطر کافور' میں ہے۔ اس افسانے کا متکلم موت کے مسئلے کا حل جمالیاتی مساعی میں دریافت کرتا ہے۔

نیرّ مسعود کے فن کا ایک حیرت انگیز پہلو یہ ہے کہ وہ مختلف اشیا میں بعض گہرے مخفی روابط دریافت کرتے ہیں اور اس طرح ان کا افسانہ ایک ایسی تخیلی دنیا کو پیش کرتا ہے جس میں کوئی چیز بے معنی نہیں، کوئی شے دوسری اشیاء سے غیر متعلق نہیں۔ اشیاء میں جتنے معانی پیدا ہوتے ہیں وہ ان کے باہمی تعلق سے پیدا ہوتے ہیں۔ سب چیزیں ایک بامعنی دنیا کے تصور میں منظم ہوتی محسوس ہوتی ہیں۔ چنانچہ اس افسانے میں بھی پرندے اور کافور میں بے حد گہرا تعلق دریافت کیا گیا ہے۔ دونوں تمثیلی مفہوم میں آئے ہیں۔ پرندے کو انسانی روح کی تمثیل کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور ''کافور سے بہت لوگوں کو موت کا خیال آتا ہے۔'' کافور زخموں پر مرہم کا کام دیتا ہے اور موت بھی دکھوں کا علاج ہے۔

کافور سے عطر بنانا محال ہے۔ افسانے کا متکلم اسی محال کو ممکن بنانے کی سعی کرتا ہے۔ اس

کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس کا عطر کافور پر بنیاد رکھتا ہے مگر اس میں کافور ہی کی خوشبو محسوس نہیں ہوتی۔ ''میں عام خوشبوؤں کو عطر کافور کو زمین پر قائم کرتا ہوں۔ میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطر کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کے عطر کا بھیس بنا کر سامنے آتا ہے۔ میرے عطر کافور میں کافور کی خوشبو محسوس نہیں ہوتی۔'' یہ سب تمثیلی مفہوم رکھتا ہے۔ عطر سازی، جمالیاتی فن کا نمائندہ بھی ہے۔ اس افسانے کے متکلم کا مدعا یہ نظر آتا ہے کہ موت تمام جمالیاتی اعمال کی اساس ہے، مگر اس کی خوشبو ان اعمال میں محسوس نہیں ہوتی۔ فن کی تہہ میں الم اسی طرح موجود ہوتا ہے۔ جس طرح عطر کافور کی تہہ میں کافور، مگر فن سے ایک خوشبو یعنی مسرت و بصیرت پھوٹ رہی ہوتی ہے، الم نہیں۔ یہ افسانہ انسانی وجود کے اس اہم سوال کو سامنے لاتا ہے کہ کیا ہر تخلیقی فعل کی بنیاد مرگ والم پر ہوتی ہے یا موت کے خوف وغم پر غالب آنے کی ایک صورت جمالیاتی سرگرمی ہے؟

عطر کافور جیسی محال سرگرمی کا آغاز افسانے کا متکلم اپنی زندگی کے کہیں آخری زمانے میں کرتا ہے اور یہ سرگرمی اس کی نو بہ نو جمالیاتی مساعی کی حاصل بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس کی زندگی کا پہلا اہم واقعہ اسی کے گھرانے کی ایک لڑکی کی بنائی ہوئی ایک تصویر کو دیکھتا ہے۔ وہ لڑکی اس تصویر کو بنانے کے تھوڑے عرصے بعد چل بسی تھی۔ وہ تصویر ایک پرندے کی تھی۔ اسے سیاہی مائل لکڑی کے تختے پر درخت کی چھال سے تراش کر بنایا گیا تھا۔ پرندے کا بدن روئی کے پھل سے بنایا گیا تھا۔ اصلی سفید پر بھی چپکائے گئے تھے مگر اس تصویر کا سب سے اہم پہلو یہ تھا کہ اسے دیکھتے ہوئے سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ ''پرندہ شاخ پر اتر رہا ہے یا اس سے اڑ کر جا رہا ہے۔ میرے خاندان میں یہی سمجھا جاتا تھا کہ یہ اڑ کر جاتے ہوئے پرندے کی تصویر ہے۔'' یہ واضح ہے کہ اڑ کر جاتا ہوا پرندہ انسانی روح کی تمثیل ہے۔ افسانے کا متکلم اس تصویر کو کافوری چڑیا کا نام دیتا ہے۔ وہ اس کی وجہ بھی بتاتا ہے۔ ''پرندے کے بے داغ پروں کی سفیدی دیکھ کر ٹھنڈک محسوس ہونے لگتی تھی۔ ایسی ہی ٹھنڈک مجھے کافور کو بھی دیکھ کر محسوس ہوتی تھی جو میرے گھر میں اکثر موجود رہتا تھا۔'' بے داغ پروں کی سفیدی اور کافور میں ٹھنڈک مشترک ہے۔ لہٰذا دونوں موت کی اشارندہ ہیں۔ متکلم کا اس تصویر کو کافوری چڑیا کا نام دینا خود اپنے اندر ایک رمزیت رکھتا ہے۔ اسم وہی تجرید کا شناخت کرنے والا اسے گرفت میں لینے کا عمل ہے اور جب ایک بے خد و خال حقیقت کو لسانی خال و خد مل جاتے یا دے دیے جاتے ہیں تو وہ ہماری نفسی دنیا میں تبدیلیاں لانا بھی شروع کر دیتی ہے۔

چناں چہ متکلم جب اسے کافوری چڑیا کا نام دیتا ہے تو وہ اس تجرید کو گرفت میں لے لیتا ہے جو اس تصویر کے دیکھنے سے پیدا ہوتی تھی اور اپنے دیکھنے والوں کو الجھن میں ڈالتی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ سب ہماری گرفت میں ہوتا ہے جس کا ہم اظہار کر سکتے ہیں جو ہمارے اظہار میں نہیں آتا، وہ ہماری حقیقی یا تخیلی دست رس سے بھی دور رہتا ہے۔ ایک تصویر کو کافوری چڑیا کا نام دینے کے بعد ہی، متکلم اس جیسی چڑیا بنانے کی سعی کرتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ وہ کافوری چڑیا جیسی چڑیا آسانی سے بنا سکتا ہے مگر اسے یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ وہ ایسا نہیں کر سکتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو چیز اس کی لسانی و تخیلی دست رس میں تھی وہ حقیقی طور پر نہیں تھی۔ اصل یہ ہے کہ وہ اس التباس کا شکار تھا کہ اسے ''کافوری چڑیا'' کی بس نقل تیار کرنا ہے، حالاں کہ اسے ایک نئی کافوری چڑیا تیار کرنا تھی۔ وہ اس نتیجے پر تو ٹھیک پہنچا تھا کہ اسے انسانی وجود کے ایک بنیادی سوال کا جواب اپنے گھرانے کی لڑکی کی طرح جمالیاتی سرگرمی میں دریافت کرنا ہے مگر ابتدا میں وہ یہ بات سمجھنے سے قاصر رہا کہ موت کے بنیادی سوال کا جواب اگر تخلیقی عمل میں ہے تو پھر ہر شخص کو یہ جواب اپنے حقیقی باطنی تجربے ہی میں دریافت کرنا ہے۔ اس کا التباس اس وقت دور ہوتا ہے جب وہ اپنے گھر کے پاس ایک ویران کنویں کے ساتھ درخت میں ویسا ہی ایک پرندہ دیکھ لیتا ہے۔ پرندے کے قریب پہنچ کر میں اس پر جھکا میرے ساتھی کے پیر کی داب سے وہ چپٹا ہو گیا تھا اور اگر اس کے نیچے نرم مٹی کی جگہ لکڑی کا تختہ ہوتا تو میں یہی سمجھتا کہ میں نے بڑے کمرے والی کافوری چڑیا کی نقل تیار کر لی ہے۔ اس کے بعد ہی اسے کافوری چڑیا کی نقل تیار کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں رہتی۔

اب وہ خود نئی چیزیں تیار کرنے لگتا ہے۔ کافور، ٹھنڈک، پرندے اس کی ''تخلیقات'' میں شامل رہتے ہیں۔ ماہ رخ سلطان سے اس کی ملاقات بھی، اس کی زندگی کا اہم واقعہ ہے۔ ماہ رخ سلطان اس کے ہمسائے میں آباد ہونے والے دو بھائیوں میں سے ایک کی بیٹی ہے جو عطریات اور فانوسوں کی تجارت کرتے ہیں۔ ماہ رخ سلطان بیمار رہتی ہے اور جلد ہی مر جاتی ہے۔ ماہ رخ کو دیکھ کر اسے لگتا ہے کہ اس نے تصویر کا نام کافوری چڑیا کیوں رکھا، کوئی انسانی نام کیوں نہیں۔ وہ سوچتا ہے اگر گھر کے سب لوگ اسے کافوری چڑیا کے نام سے پکارنے لگے نہ ہوتے تو وہ اسے ماہ رخ سلطان کا نام دیتا۔ یہ اس کافوری چڑیا کی تجرید کی ایک نئی شناخت تھی، جو ماہ رخ سلطان اور اس چڑیا میں ایک مخفی ربط کی دریافت کا نتیجہ تھی۔ ''جب وہ [ماہ رخ سلطان] میرے

برابر سے گزر رہی تھیں تو مجھے کافور کی بہت ہلکی سے لپٹ محسوس ہوئی تھی۔'' اور جب اس کی ماہ رخ سے آخری ملاقات ہوتی ہے تو اسے ویرانی کا احساس ہوتا ہے اور اسے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے۔'' سب سے پہلے کافوری چڑیا، پھر کھوکھلا پرندہ اور میرے ہاتھ پر رینگتی ہوئی چیونٹیاں، پھر سفید ڈورے والا پرندہ اور صحن میں سفید دھوئیں کی چادروں کی اڑتی ہوئی بارش کی پھواریں، پھر میرے کمرے میں میز کے پاس کھڑی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر سائباں کے نیچے بیٹھی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر ماہ رخ سلطان کے اٹھے ہوئے ہاتھ کے نیچے گھومتا ہوا فانوس اور اس میں لٹکتی ہوئی شیشیاں، جن میں سے ایک خالی تھی۔'' ویرانی کی درز میں سے دکھائے جانے والے ماضی کے یہ تمام مناظر، انکشاف کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ ماضی کو عبور کرتا اور نئی زندگی شروع کرتا ہے۔ فانوس کی تمام شیشیوں میں عطریات تھے، خالی شیشی اس لیے تھی کہ وہ اس میں عطر کافور رکھ سکے۔ وہ باقی زندگی عطر کافور تیار کرتا رہتا ہے، جو دراصل موت کے الم پر غالب آنے کی جمالیاتی سرگرمی کی علامت ہے۔ یہ سرگرمی موت کو نہیں ٹال سکتی، مگر موت کا دھڑکا آدمی کو جس الم اور جس لغویت میں مبتلا رکھتا ہے، ان سے ضرور محفوظ رکھتی ہے۔ اس لیے کہ عطر کافور تیار کرتے وقت ''کوئی چیز اس کی طرف سے میرا دھیان نہیں ہٹا سکتی'' نہ موت، نہ زندگی کی ویرانی!!

❁❁

سید محمد اشرف

نیرّ مسعود کی کہانیاں-کھوئے ہوؤں کی جستجو

یہ مضمون نیرّ مسعود کی کہانیوں کے مجموعے ''عطر کافور'' کی رسم اجرا کے موقعے پر ۱۹۹۱ء میں لکھنؤ میں واقع اتر پردیش اردو اکادمی کی عمارت میں پڑھا گیا۔ مسودے کے آخر میں چار بجے صبح ۲۱ر جون ۱۹۹۱ء تحریر ہے۔ اس محفل میں شمس الرحمٰن فاروقی، عرفان صدیقی، انیس اشفاق، شعیب نظام، شافع قدوائی شاید انیس انصاری بھی اور اس وقت کے لکھنؤ کے تقریباً سبھی افسانہ نگار وشعراء شامل تھے۔ نیرّ مسعود اپنے بعد آنے والوں پر بیحد شفیق تھے۔ مجھ سے میری کہانیاں مانگ مانگ کر جمع کیں، اپنے گھر کے آفس سے کمپوز کرائیں اور ''ڈار سے بچھڑے'' مجموعہ تیار کر کے فخر الدین علی احمد کمیٹی میں جمع کرایا۔ اب کون ایسا کرتا ہے۔

ان کے انتقال کے بعد اس مضمون کے مسودے کو تلاش کیا تو کاغذ پیلا پڑ چکا تھا لیکن ایک نوجوان، پر شوق اور شاید بے لوث اور تنقیدی اصولوں سے بے خبر شخص کی تحریر میں بہت سی باتیں کام کی نظر آئیں۔ یہ مضمون بہت سے مسودوں کی طرح ابھی تک تشنۂ طباعت ہے۔ اس مسودے کو دیکھتا ہوں اور خود پر ملامت کرتا ہوں۔ اب اسے ان کی روح کو خراج عقیدت پیش کرنے کے واسطے حاضر کرتا ہوں۔

مضمون سے وہ جملے نکال دیے ہیں جو محفل میں مضمون پڑھتے وقت گرمی محفل اور خوش طبعی کے لیے لکھ دیے تھے۔

یہاں موجود میرے دوست اور ساتھی گواہ ہیں کہ میں ادبی محفلوں میں بہت سنجیدگی کے ساتھ شرکت نہیں کرتا۔ میری مراد یہ ہے کہ میں ادبی محفلوں میں شریک ہونے کے بعد سنجیدہ نہیں رہ پاتا۔ دراصل میں لطف اٹھانے کے لیے ادبی محفلوں میں شریک ہوتا ہوں، علم حاصل کرنے کے

لیے نہیں۔ علم حاصل کرنے کے لیے لائبریری اور گھر میں بہت سی کتابیں ہیں۔ لیکن آج نیرّ مسعود کی کہانیوں پر گفتگو کرتے وقت میں اپنی خواہش کے ہاتھوں سنجیدہ ہوں کہ نیرّ مسعود کی کہانیاں میرا مسئلہ بھی ہیں۔ مسئلہ اس لیے کہ نیرّ مسعود کی کہانی میں خوف اور خواہشوں کے گوشے ایک ہی جگہ جمع ہو جاتے ہیں۔

مکتبی تنقید نیرّ مسعود کی کہانیوں کی تفہیم سے عاجز ہے۔ مکتبی تنقید سے مراد وہ تنقید ہے جو ہم عام طور سے کتابوں میں پڑھتے اور سیمناروں میں سنتے ہیں۔ مکتبی تنقید بھی شاید ایک ضروری چیز ہے کہ اگر وہ نہ ہو تو آخر کلاسوں میں طالب علموں کو نصاب کیسے پڑھایا جائے۔ مکتبی تنقید کی کسوٹیاں واضح، متعین اور جامد ہوتی ہیں۔ وہ تخلیق کو اپنی کھونٹی پر باندھنا چاہتی ہیں۔ مثلاً کہانی کی تنقید کا معاملہ ہو تو مکتبی تنقید کا ناقد ابتدا، کلائمکس، اختتام، فضا آفرینی، کردار سازی، زبان کا استعمال، صنائع بدائع یعنی تشبیہ و استعارہ، رمز و کنایا، علامت اور موضوع وغیرہ وغیرہ کی بات کرے گا اور کسی مانوس حقیقت کے تناظر میں کہانی کی قدر کا تعین کرے گا اور سچ تو ہے کہ ایسا کر کے وہ حق بات کرے گا لیکن یہاں معاملہ یہ ہے کہ نیرّ مسعود کی کہانی کسی جانی بوجھی سوچی سمجھی حقیقت پر مبنی ہی نہیں ہیں۔ اپنی کہانیوں میں اپنی حقیقت وہ خود تراشتے ہیں اور یہیں سے ان کی کہانی کی تنقید کا مسئلہ شروع ہوتا ہے۔

علی گڑھ میں جامعہ اردو نام کا ایک ادارہ ہے جو اردو میڈیم میں بڑے بڑے امتحانات منعقد کرتا ہے۔ اس کا ایک رسالہ 'ادیب' کے نام سے شائع ہوتا ہے۔ اس کا ایک تنقید نمبر چھپا تھا۔ کم سے کم الفاظ میں مکتبی تنقید کے بارے میں جاننے کے لیے اس کا تنقید نمبر نہایت کارآمد چیز ہے۔ نیرّ مسعود کی کہانیوں پر مضمون لکھنے کی غرض سے میں نے اسے ڈھونڈ کر نکالا اور گرد جھاڑی اور بہت خشوع وخضوع کے ساتھ مطالعے میں غرق ہو گیا اور جب ڈوب کر نکلا تو میرے ہاتھ میں کئی موتی تھے۔ مثلاً جمالیاتی تنقید کا موتی، مارکسی تنقید کا موتی، جدید تنقید کا موتی، ہیئتی تنقید کا موتی۔ میں نے ان موتیوں سے ایک ہار گوندھا اور نیرّ مسعود کی کہانی میں ڈالنا چاہا تو مجھے ذرا بھی حیرت نہیں ہوئی کہ وہ ہار چھوٹا پڑ رہا تھا۔ مجھے حیرت اس لیے نہیں ہوئی کہ میں ان تنقیدوں سے زیادہ نیرّ مسعود کی کہانیوں سے واقف ہوں۔ اس بات کو اگر اس طرح کہا جائے تو بھی غلط نہیں ہوگا کہ نیرّ مسعود کی کہانی پر آپ ہر طرح کی تنقید کر سکتے ہیں۔ اسے آپ جمالیاتی تنقید کا آئینہ بھی دکھا سکتے

ہیں، مارکسی تنقید کی کسوٹی پر بھی پرکھ سکتے ہیں، جدید تنقید کے سانچوں میں بھی ڈھال سکتے ہیں۔اور ہیئتی تنقید کے تناظر میں بھی دیکھ سکتے ہیں، آسانی کے ساتھ چار پانچ مقالے تیار ہو سکتے ہیں، کچھ ذیلی موضوعات پر بھی چند چھوٹے چھوٹے مضامین لکھے جا سکتے ہیں مثلاً:

نیرّ مسعود کی زبان، نیرّ مسعود کی کہانیوں کی فضا، کافکا اور نیرّ مسعود، نیرّ مسعود کی کہانیوں کے موضوعات، نیرّ مسعود کی کہانیوں کے کردار، نیرّ مسعود کی کہانیاں اور ان کا فارسی ذہن، محبت میں ناآسودگی اور نیرّ مسعود کی کہانیوں کی گھٹن، نیرّ مسعود کی کہانیاں اور ماضی کی چبھن، نیرّ مسعود کی کہانی اور عورت کا بدن، نیرّ مسعود کی کہانیوں میں بیان کی طوالت وغیرہ وغیرہ۔

کچھ روایتی قسم کے مضامین بھی لکھنا مشکل نہ ہوگا۔ مثلاً نیرّ مسعود کی کہانیوں میں جنسی تلذذ، نیرّ مسعود کی کہانیوں میں سادگی اور پرکاری، نیرّ مسعود کی کہانیاں اور متوسط طبقے کی نفسیات وغیرہ وغیرہ۔

لیکن ان سب کے باوجود نیرّ مسعود کی کہانی مچھلی کی طرح ہاتھ سے پھسل جائے گی۔اس میں قصور ہماری گرفت کا نہیں بلکہ معاملہ نیرّ مسعود کے ارادے اور نیت کا ہے۔وہ کہانیاں شاید اس ارادے سے لکھتے ہی نہیں کہ ان کو کسی واضح کسوٹی کے وسیلے سے آنکا جائے یا جامد منطق کی مدد سے پرکھا جائے۔ وہ مولانا روم کے اس شعر سے بخوبی واقف ہیں:

پائے استدلالیاں چوبیں بوند
پائے چوبیں سخت بے تمکین بوند

(منطق کے پاؤں لکڑی کے ہوتے ہیں اور لکڑی کے پاؤں بہت کمزور ہوتے ہیں)

اسی لیے ان کی کہانیوں میں کسی چیز پر اصرار نہیں ہوتا۔کسی چیز پر اصرار تو الگ رہا بظاہر کسی بات پر ذور تک نہیں ہوتا۔آپ چند بڑے فسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھیں۔آپ کو ان میں اصرار ملے گا اور خوب ملے گا۔ان میں ایک واضح ذور ہوگا۔منٹو کی کہانیوں میں عورت اور اس کی نفسیات پر ذور ملے گا، عصمت چغتائی کے یہاں متوسط طبقے کی نفسیات سے دو دو ہاتھ کرتی جنس پر ذور ملے گا، پریم چند کے یہاں دیہات پر ذور ملے گا، بیدی کے یہاں کھردری حقیقت نگاری پر ذور ملے گا، قرۃ العین حیدر کے یہاں وقت اور اس کے جبر پر ذور ملے گا، کرشن چندر کے یہاں رومان پر ذور ملے گا لیکن نیرّ مسعود کے یہاں کسی بھی چیز پر اصرار نہیں کسی بات پر ذور نہیں حتیٰ کہ وہ اصرار

کے وجود کے امکانات کو ختم کرنے کے لیے اس بات کا بھی اہتمام کرتے ہیں کہ ان کی کہانیوں میں کمیتی صفات کا ذکر نہ ہو اور اس قسم کے الفاظ نہ ہوں جیسے بہت بڑا، زبردست، بیحد، بے انتہا وغیرہ، ان کی کہانیاں ان الفاظ سے تقریباً عاری ہیں۔

ان کی کہانیاں پڑھتے وقت مجھے محسوس ہوتا ہے اور اکثر بہت واضح انداز میں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی کہانیاں کسی کھوئی ہوئی شئے کی تلاش کرتی ہیں۔ ''اوجھل'' میں ان کا ہیرو خوف کے گوشے تلاش کرتا ہے، کبھی خواہش کے گوشے۔ ''عطر کافور'' میں ان کا ہیرو کافوری طائر کی کھوج میں پریشان نظر آتا ہے۔ ''ساسان پنجم'' میں اس

مخصوص پیکانی زبان کی تلاش پوری کہانی میں جاری رہتی ہے۔ ''جرگہ'' میں کچھ مخصوص مہمانوں کا انتظار رہتا ہے، ''وقفہ'' میں مچھلی کی تلاش و جستجو اور آخری حصے میں جس رومال پر وہ کڑھی ہوتی ہے اس کی خوشبو کو خوب اچھی طرح محسوس کرنے کی خواہش اور خوف نظر آتا ہے۔ ''سیمیا'' میں بچے کے کٹے ہوئے ہاتھوں کو مکمل کرنے کی خواہش اور جستجو کا ذکر ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی مخصوص ماضی کی تلاش میں ہیں کہ ماضی تاب ناک ہے۔ کبھی کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ ماضی سے آنکھ ملاتے ہوئے خوف زدہ ہیں کہ ماضی سفاک بھی ہے۔ یوں ان کی کہانی کی فضا میں خواہش کی لذت اور خوف کے کرب کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ کبھی خواہش حاوی ہوتی ہے، کبھی خوف چھا جاتا ہے، کبھی دونوں ایک ساتھ ایک جگہ مل جاتے ہیں۔

وہ اپنی کہانی میں محبت بھی کرتے ہیں تو اسی لڑکی سے جس کا ماضی ان کے ماضی سے عمر میں بڑا ہو۔ کچھ زیادہ عمر کی عورت سے۔ ''اوجھل'' میں رشتے کی خالہ، ایک اور کہانی میں اپنی دوست کی سوتیلی ماں اور ''عطر کافور'' میں ماہ رخ سلطان۔ خواہش کا عالم یہ ہوتا ہے کہ رشتے کی خالہ کو دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر بستر پر ڈال دیتے ہیں اور خوف کا منظر یہ ہوتا ہے کہ دروازے کی جھری سے چلمن کا سایہ بھی انہیں کوئی جھانکتا ہوا انسان نظر آتا ہے۔ ''عطر کافور'' میں ماہ رخ سلطان کو دینے کے لیے جو کھلونا بنایا ہے اسے بنانے میں اپنا ہاتھ زخمی کر لیا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ ماہ رخ سلطان کی بیماری سے خوف کا ایسا منظر نامہ تیار ہوتا ہے جو آخر کار خود ماہ رخ سلطان کی جان لے لیتا ہے۔ یوں خوف اور خواہش کے دو سانپ تقریباً ہر کہانی کے کندھے پر بیٹھے نظر آتے ہیں۔ کبھی یہ سانپ ڈس لیتا ہے کبھی وہ سانپ ڈس لیتا ہے۔ ان کی کہانی کی فضا اسی خوف و خواہش،

تلاش وتنفر، بے تابی اور بے دلی کے قول محال سے مملو ہے۔ میں انہیں ماضی پرست نہیں ثابت کر رہا کیوں کہ خوف، بے دلی اور تنفر کے جذبات ماضی پرستی کی نفی کرتے ہیں۔ وہ ماضی کے کھوئے ہوئے رشتوں کو حال کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ وہ ماضی کو ماضی میں جا کر نہیں دیکھتے۔ ماضی کو ماضی میں جا کر دیکھنا تو نہایت لذت بخش کام ہے۔ وہ حال کی دنیا سے ماضی کو، ماضی سے بڑھ کر کھوئے ہوئے رشتوں کو اور گم شدہ اشیاء کو اور فراموش کردہ جذبوں کو پکارتے ہیں اور اتنی دھیمی آواز میں پکارتے ہیں کہ ان کی آواز خود کلامی بن جاتی ہے، اور یہ خود کلامی بھی کہانی کی سطور میں نہیں بین السطور میں سنائی دیتی ہے۔ وہ ہمیں ان کھنڈروں، صحنچیوں، دالانوں، مقبروں، معبدوں میں اس لیے لے جاتے ہیں کہ ہم ان پاک روحوں، نیک یادوں اور طیب جذبوں سے ملاقی ہوں جو اب ہم سے بچھڑ گئے ہیں۔

نیرؔ مسعود کا افسانوی برتاؤ اچھا ہے کہ برا میں فیصلہ صادر نہیں کروں گا لیکن بہت زیادہ مختلف ہے۔ ان کی کہانیوں میں حرکت بہت ہے۔ اسے ہم آسان لفظوں میں یوں بھی بیان کر سکتے ہیں کہ ان کی کہانیوں میں عمل کا بہت عمل دخل ہے۔ ان کے یہاں عمل بہت نظر آتا ہے۔ ''عطر کافور'' مجموعے کے افسانے 'جرگہ' میں ایک عبارت کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''پھر وہ آئس کریم کے دھبے کے پاس پہنچا، زمین پر جھک کر اس نے دھبے کے گرد انگلی سے دائرہ بنایا، پھر سینے پر ہاتھ باندھ کر سیدھا کھڑا ہو گیا، اس کی آنکھیں بند ہوئیں اور رٹے ہوئے سبق کی طرح منہ سے لفظوں کا فوراہ سا جاری ہو گیا۔ بہت پیچھے برقع پوش عورت کے ہاتھوں کی جنبشیں ان لفظوں سے ہم آہنگ ہو رہی تھیں۔ لیکن آخر وہاں کا جھگڑا ختم ہوا۔ رکشہ آگے بڑھا اور ڈھول پھر پٹنے لگا۔ اس کے ساتھ ہی سڑک پر کھڑے ہوئے اس شخص کی حالت میں تغیر پیدا ہوا۔ اس کے ہونٹ بھنچ گئے، آنکھیں کھلیں، پھیلیں پھر سکڑ گئیں۔ اس نے گردن گھما کر رکشے کی طرف دیکھا۔ عورت کے ہاتھ سے نکلا ہوا گلابی پرچہ زمین پر لوٹتا ہوا سیدھا اس کی طرف چلا آ رہا تھا۔ اس نے پرچے کو دیکھا اور چوکس ہو کر آگے کو جھک گیا۔ پرچہ اس کے پیروں کے قریب آیا تو اس نے جھپٹ کر اسے مٹھی میں دبوچ لیا۔ دہشت زدہ نظروں سے چاروں طرف دیکھ کر اس نے پرچہ اپنی جیب میں رکھ لیا۔''

اس مختصر سی عبارت میں دھبے کے پاس پہنچنا، زمین پر جھکنا، دائرہ بنانا، سینے پر ہاتھ

باندھنا، سیدھا کھڑا ہونا، آنکھیں بند ہونا، منھ سے لفظوں کا فوارہ جاری ہونا، عورت کے ہاتھ کی جنبش، پھر جھگڑا ہونا، پھر جھگڑا ختم ہونا، رکشا آگے بڑھنا، ڈھول پٹنا، آدمی کی حالت میں تغیر، ہونٹ بھینچنا، آنکھیں کھلنا، پھیلنا، سکڑنا، رکشے کی طرف دیکھنا، عورت کے ہاتھ سے گلابی پرچہ نکلنا، پرچے کا زمین پر لوٹنا، پرچے کا سیدھا اس کی طرف چلے آنا، پرچے کو دیکھنا، چوکس ہونا، آگے جھکنا، پرچے کا پیروں کے پاس آنا اور دبوچ کر پرچے کو جیب میں رکھنا۔

ان چند سطور میں ستائیس عمل ہیں اور یہ اقتباس میں نے بلا اختصاص پیش کیا ہے۔

ان کہانیوں میں عمل اور حرکت وہاں بھی محسوس ہوتے ہیں جہاں بظاہر بالکل خاموشی بالکل سکوت ہے۔ مثال کے طور پر ''مراسلہ'' کی بزرگ عورت کا عمل جس کے گھر ہیرو گیا ہے۔ وہ جب بیٹھے بیٹھے غنودگی میں ہوتی ہے تب بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی عمل میں مصروف ہے چاہے سونے کا عمل ہی کیوں نہ ہو۔

نیّر مسعود کی کہانی کا کردار بھی ہمہ وقت سوچتا ہوا یا محسوس کرتا ہوا، یا معلوم کرتا ہوا یا جستجو کرتا ہوا یا خبر دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ ان کا کوئی کردار حرکت سے خالی نہیں حتیٰ کہ وہ بوڑھا استاد بھی نہیں جو اندھیری کوٹھری میں رہتا ہے (وقفہ) وہ اپاہج لڑکی نصرت بھی نہیں جس کے دونوں پیر سڑ چکے ہیں۔ وہ اتنی متحرک ہے کہ خود راوی کو کہانی کے درمیان میں جا کر معلوم ہوتا ہے کہ اس کے پاوں زخمی ہیں۔ ان کی کہانیوں میں جسمانی عضاء کی حرکت کے ساتھ سوچ کا عمل بھی جاری رہتا ہے جو کہانی پر چھایا رہتا ہے اور یہ سوچ کسی فلسفے کی طابع نہیں بلکہ اس سوچ کا سوتہ اسی زمانے کی بوقلمونی، حیرت ناکی اور رنگا رنگی سے پھوٹتا ہے۔

اس حرکت اور عمل کی ترتیب سے ہی نیّر مسعود واقعہ بناتے ہیں۔ اس حرکت کی وجہ سے قاری کا دل افسانے میں لگا رہتا ہے اور یہ بہت ضروری ہے کہ قاری کا دل افسانے میں لگا رہے ورنہ کیسا ہی عظیم الشان فلسفہ کیوں نہ بیان کر دیا جائے اور پڑھنے والا اسے دل لگا کر نہ پڑھ سکے تو ساری محنت بے کار۔ محنت کا لفظ میں نے جان بوجھ کر استعمال کیا ہے کہ نیّر مسعود اپنی کہانی پر بے حد محنت کرتے ہیں اور اسے اس سمت جانے سے روکتے ہیں جہاں قاری لے جانا چاہتا ہے۔ یہ بات بہت تفصیل کی طالب ہے لیکن اس مختصر محفل میں اتنا وقت نہیں ہے۔

اس کے برخلاف ان کے مکالمے بہت متعین، واضح اور سوچے سمجھے ہوتے ہیں۔ ان کے

مکالموں میں سوال کم ہوتے ہیں جواب زیادہ ہوتے ہیں۔ان کا کردار جب مکالمہ بولتا ہے تو کسی بات کی خبر تقریباً ہر بار دیتا ہے۔خبر تقریباً ہر صفحے پر موجود ہے۔ یہ خبر تعین اور اعتماد کے ساتھ دی جاتی ہے۔نیرّ مسعود اس کا اہتمام نہیں کرتے کہ مکالمے کردار کی عمر یا شخصیت کے لحاظ سے ہوں۔ انہیں کردار کے اس پہلو سے بہت زیادہ غرض نہیں رہتی۔اگر وہ اس بات کا اہتمام کرتے تو شاید وہ مقصود فضا کہانی میں بن ہی نہیں پاتی جو ہمیں نظر آتی ہے۔

کردار کے علاوہ کرداروں کے مکالموں سے متعلق میرے معروضات کو ملا کر پڑھئے اور انہیں مختصر جملوں میں لکھیے تو عبارت تیار ہوگی کہ نیرّ مسعود کی کہانی میں کردار کے پاس عمل بہت ہے، حرکت بہت ہے، لیکن مکالموں میں ایک طرح کا تعین اور سنجیدہ جمود ہے۔نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ عمل اور جمود کے اس قول محال سے کہانی کی فضا میں ایک طلسمی کیفیت پیدا ہوتی ہے جسے ان کے کرداروں کے ماضی کا بیان اور زیادہ گہرا کر دیتا ہے اور یہ طلسمی فضا اس کھوئی ہوئی شئے کی جستجو یا انتظار کو اور بھی معنی خیز بنا دیتی ہے جو نیرّ مسعود کا مقصود ہے،جس کا ذکر میں موضوع کے سلسلے میں کر چکا ہوں۔نیرّ مسعود کے مکالموں کی الگ سے تعریف نہیں کی جاسکتی۔یعنی انہیں الگ سے کوٹ کر کے ہم کوئی بہت معنی خیز بات سامنے نہیں لاسکتے۔کیوں کہ یہ مکالمے اپنی کہانی کی شہہ رگ سے پیوست رہتے ہیں اور کہانی میں جتنے بامعنی محسوس ہوتے ہیں کہانی کے باہر اتنے نہیں۔یعنی نیرّ مسعود کی کہانی کے مکالموں کا کوئی حصہ پورے معنی ادا نہیں کرتا۔ یہ مکالمے کہانی کی اکائی سے جڑے ہوئے مکالمے ہیں اور اپنی ماں کی گود میں ہی راج رجتے ہیں۔گود سے باہر آکر یہ گونگے ہو جاتے ہیں۔ملحوظ رہے کہ میں نیرّ مسعود کے مکالموں کے اوصاف بیان کر رہا ہوں خوبیاں نہیں۔ دراصل نیرّ مسعود کی کہانی میں جو موضوعات ہیں جو فضا ہے اسی لحاظ سے مکالمے ہونے بھی چاہئیں۔ایک اور بات کہ سخت مخارج والے الفاظ وہ کم استعمال کرتے ہیں کہ ان الفاظ سے پیدا شدہ کرخت مکالموں کے ہاتھوں کہانی تاراج ہوسکتی ہے۔وہ عموماً عربی کے ٹھوس الفاظ استعمال نہیں کرتے۔اردو میں عموماً عربی الفاظ کی تراکیب فارسی طریقے سے بنائی جاتی ہیں۔نیرّ مسعود اس سے بھی حتی الامکان پرہیز کرتے ہیں۔مثلاً اسی ترکیب 'حتی الامکان' کو لے لیجیے۔وہ اگر کہانی میں اسے استعمال کرتے تو لکھتے امکان بھر۔ ہر اچھی کہانی اپنی زبان، فضا، مکالمے اور کردار خود ڈھالتی ہے اسے باہر کے کسی حسن یا کسی مستعار اسلوب جلیل کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ بات نیرّ مسعود بہت اچھی طرح جانتے ہیں۔

نیّر مسعود کے کردار بہت متنوع ہیں لیکن ان کا مرکزی کردار سب کہانیوں میں مشترک ہے الا ماشاء اللہ۔ کبھی یہ مرکزی کردار موجود ہوتا ہے اور کبھی موجود نہیں ہوتا ہے لیکن محسوس ہمیشہ ہوتا ہے، وہی تلاش، جستجو، انتظار، بے دلی، خوف اور خواہش والا کردار۔ دیگر کرداروں میں آپ کو ایسی عورت بھی ملے گی جو اپنے رشتے کے بھانجے کے ساتھ سونا چاہتی ہے (اوجھل) ایسا باپ بھی مل جائے گا جو خود سے مایوس ہے لیکن بیٹے کے ہاتھ اس خواہش کی تکمیل کرنا چاہتا ہے جو دراصل اس کا خواب ہے (وقفہ) ایسی لڑکی بھی ملے گی جو اندھیرے کمرے میں غیر اور اجنبی مرد کے پورے بدن کو ٹٹول ٹٹول کر دیکھتی ہے لیکن خود اپنی حنائی انگلی تک نہیں دکھاتی (اوجھل) ماہ رخ سلطان بھی ملے گی جو خواہشوں کی تکمیل کی آرزو کے خنجر سے گھائل ہے اور اسی زخم کے باعث مرتی ہے (عطر کافور) ایسی ماں بھی ملے گی جو اپاہج ہونے کے باوجود گھسٹ گھسٹ کر اپنے بیٹے کے پاس رات کو آ کر دیکھتی ہے کہ اس کا بیٹا بیمار تو نہیں ہے (مراسلہ) ایسا واقعہ نویس بھی ملے گا جسے زہر کے درختوں کے سایے میں نیند خوش آتی ہے (سلطان مظفر کا واقعہ نویس) ایسا پاگل بھی ملے گا جس کی دنیا میں سب اس سے زیادہ پاگل ہیں (جرگہ) اور بہت سے دوسرے کردار۔

یہ کردار کہانی میں جیسے نظر آتے ہیں اس میں دخل کہانی کے موضوع، مکالموں، حرکت و عمل سے زیادہ کہانی کی فضا کا ہے۔ کہانی کی پوری فضا ان کرداروں کو ایسا بنا دیتی ہے جیسے وہ نظر آتے ہیں۔ میں نے بہت غور کیا لیکن فیصلہ نہیں کر سکا کہ نیّر مسعود کی کہانیوں میں کہانیوں کی ہلکی سی طلسمی فضا کرداروں کو بناتی ہے یا کرداروں کا خبر دیتا مکالمہ اور عمل فضا کو طلسمی رنگ دیتے ہیں۔ میں کچھ اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ کردار اور فضا دونوں مل کر ایک دوسرے کو بناتے ہیں۔ دراصل میں عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نیّر مسعود اپنے کرداروں کو تعمیر کرنے میں بظاہر الگ سے کوئی زیادہ اہتمام نہیں کرتے۔ وہ عمل، مکالمے اور کردار سازی کی لکیروں کو ایک ساتھ بڑھاتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ لکیریں دائرے کی شکل میں ایک دوسرے کے گرد گھومنے لگتی ہیں۔ کبھی کبھی ان تین میں کوئی دائرہ کچھ دیر کو رک جاتا ہے لیکن عمل کا دائرہ چلتا رہتا ہے۔ رکا ہوا دائرہ پھر آگے بڑھ لیتا ہے۔ یوں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عمل، مکالمہ اور کردار سازی ساتھ ساتھ چلتے ہوئے کہانی کے اختتام تک پہنچتے ہیں اور اس درمیان ایک غیر محسوس ہاتھ ایک غیر محسوس برش سے کہانی کی فضا پینٹ کرتا ہوا مصروف رہتا ہے۔ کہانی کے آخر میں سب کچھ مکمل ہو جاتا ہے صرف وہ مکمل نہیں ہو پاتا جسے نیّر مسعود تشنہ

چھوڑنا چاہتے ہیں کہ میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ وہ اصرار نہیں کرتے، کسی بات پر اصرار نہیں کرتے۔نیرّ مسعود کے افسانوں میں جو طلسم ہوتا ہے وہ اسی طرح کا برتاو چاہتا بھی ہے۔

کرداروں کے ضمن میں یہ بات کہنا ضروری ہے کہ ان کے کردار واقعات کو تخلیق کرتے ہیں۔مصنف فضا آفرینی کرتا ہے، مکالموں کے ذریعے خبر دیتا ہے۔عبارت کے ذریعے وضاحت کرتا ہے۔لیکن واقعہ بیشتر کردار ہی تخلیق کرتے ہیں۔اسی لیے ان کی کہانیاں بھی طویل سی محسوس ہوتی ہیں۔ویسے بھی یہ کون سی شریعت میں لکھا ہے کہ کہانی کو مختصر ہی ہونا چاہیے۔نیرّ مسعود کی کہانیوں کی طوالت دراصل وضاحت کی وجہ سے ظہور میں آتی ہیں۔وضاحت اس لیے ضروری ہو جاتی ہے کہ وہ کہانی کے موضوع کو اس موضوع کی سچی فضا کے ساتھ رسا کرنا چاہتے ہیں۔مضبوط بیانیے کا ایک انداز وضاحت بھی ہے۔ان کے موضوع کی نزاکت اس بات کا تقاضہ کرتی ہے کہ اس موضوع کو کچھ چھپا کر بیان کیا جائے اور یوں ان کی کہانی میں واقعہ درواقعہ وجود میں آتا ہے۔ وہ واقعے کے اندر ایک ایسا واقعہ بیان کرتے ہیں جیسے دراصل وہ اپنی زبان سے بیان نہیں کرنا چاہتے۔وہ اوپر والا واقعہ بیان کرتے ہیں،ہم اندر والے واقعے میں کھو جاتے ہیں۔کبھی کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ ان کی کہانی کے اندر والے واقعے میں کھو کر ہم پھر ابھر نہیں پاتے کیوں کہ وہ واقعہ اپنی پوری ماہیت کے ساتھ ہماری فہم میں سما نہیں پاتا کہ اس پر رمز کے دبیز اور کبھی کبھی دبیز تر پردے پڑے رہتے ہیں۔اس رمز کے گنجینے کی کنجی کہانی میں کہیں نہ کہیں چھپی رہتی ہے۔یہ الگ بات ہے کہ وہ اپنی فطرت سے مجبور ہیں کہ وہ قاری سے اس کا اصرار بھی نہیں کرتے کہ وہ کنجی ڈھونڈ لو۔

''مراسلہ'' میں وہ کنجی پتاور میں رہنے والے سانپ کے فن میں ہے۔''جانوس'' میں وہ کنجی عناصر کے ہاتھوں میں ہے اور اس ٹکڑے میں جس میں درخت موسمی آندھیوں کو جھیل لے جاتا ہے''سلطان مظفر کے واقعہ نویس'' میں وہ کنجی زہریلے درخت میں چھپی ہوئی ہے۔''وقفہ'' کی کنجی مچھلی کے پیٹ میں ہے۔''عطر کافور'' کی کنجی کافوری چڑیا میں نہیں کافور کی خالی شیشی میں ہے۔''ساسان پنجم'' کی کنجی ان لفظوں میں ہے جن کے کوئی معنی نہیں ہیں۔

کنجیوں کے ذکر سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ہر کہانی ایک طلسم پیچ پیچی ہے۔میں پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ اکثر ان کی کہانی میں اندر ہی اندر ایک اور معرکہ ہوتا ہے۔یہ کنجی اس اندر والے معرکے سے متعلق ہوتی ہے۔اوپر والا واقعہ تو خود اتنی وضاحت سے نیرّ مسعود بیان کرتے ہیں کہ

مزید وضاحت کی ضرورت ہی نہیں رہ جاتی۔

جزئیات نگاری کے ساتھ ساتھ نیّر مسعود کی کہانی کے بیانیہ میں وضاحت اور طوالت شاید اس لیے ضروری ہیں کہ وہ زبان کے دیگر ہتھیاروں کا استعمال کہانی کی نازک سی فضا کے لیے قاتل سمجھتے ہیں۔ تبھی تو ان کے بیان میں تشبیہ اور استعارے بہت کم ہیں۔ دونوں کتابوں میں مشکل سے اتنی تشبیہیں ہوں گی جتنی ہمارے ہاتھوں میں انگلیاں۔ تشبیہیں تعداد میں بھی کم ہیں اور بنفسہ بہت اہتمام کے ساتھ یا عمدہ طریقے پر استعمال بھی نہیں ہوئی ہیں۔ مثلاً 'مراسلہ' میں عورتوں میں گھری بیٹھی اپنی ماں کے لیے کہتے ہیں جیسے ''پتیوں میں گھرا پھول'' یا ''جرگہ'' میں منھ سے نکلنے والے لفظوں کو پانی کے فوارے سے تشبیہ دی ہے۔ یا ''نصرت'' میں بزرگوں کا ختم ہونا ایسے بتایا ہے گویا چاول کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اٹھا لیا۔ یہ ساری تشبیہات بہت عمدہ اور حسنی نہیں ہیں۔ ایسا نہیں کہ وہ عمدہ تشبیہات اختراع نہیں کر سکتے یا ان سے واقف نہیں۔ وہ آریائی زبانوں کی نازک ترین، خوبصورت ترین زبان فارسی کے ادب کے عالم ہیں۔ حافظ و خیام، رومی و سعدی کے سینکڑوں اشعار یاد ہوں گے، وہ میر سے بھی واقف ہیں جو اپنے مشبہ بہ کو کمزور پاتا تھا تو 'سی' کے لفظ کا اضافہ کر کے اپنے مقصود کو افضل بنا دیتا تھا۔ جو غنچے سے مخاطب ہو کر ''بو آتی ہے دہن سے'' کہہ کر اپنے محبوب کے لبوں کو غنچے کی تشبیہ سے پاک رکھتا تھا۔ تو آخر کیا وجہ ہے کہ ان کے یہاں تشبیہیں اتنی کم ہیں اور ہیں بھی تو کمزور ہیں۔ میرا خیال ہے کہ وہ بیانیہ میں جس طرز کی وضاحت کو دخل دیتے ہیں اس میں تشبیہ کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔ وہ اشیاء میں ڈوب کر بظاہر ان اشیاء کا سب کچھ تو باہر لے آتے ہیں تو پھر تشبیہ کی کیا ضرورت۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ کیفیات کا بیان کرتے ہیں، تو اپنی وضاحت اور جزئیات فہمی اور جزئیات نگاری پر اتنے مطمئن اور پر اعتماد ہوتے ہیں کہ تشبیہ کے استعمال کو ضروری نہیں سمجھتے۔ ان کی فضا میں تشبیہ زیادہ دیر تک ساتھ دے بھی نہیں سکتی کیوں کہ جزئیاتی بیان اور وضاحتی بیان کی ایک رو ہوتی ہے جو تشبیہ تو کیا کبھی کبھی استعارے سے بھی منھ پھیر لیتی ہے۔ ان کی کہانی میں کیفیات اور فضا کی نزاکت کا بوجھ تشبیہ اور استعارے دیر تک نہیں برداشت کر سکتے کیوں کہ تشبیہ اور استعارے کا استعمال بیان میں وقفہ پیدا کرتا ہے۔ وقفہ حرکت کو روکتا ہے اور حرکت نیّر مسعود روک نہیں سکتے جیسا کہ میں عمل کے بیان میں اوپر عرض کر چکا ہوں۔ اور اس لیے بھی کہ حرکت ہی سے وہ واقعہ بناتے ہیں اور واقعہ ہی ان کی

کہانی کو بھرپور کرتا ہے۔ وہ تازہ تازہ مالدار کے نئے لباس کی طرح تشبیہ کا اظہار زیادہ نہیں کر پاتے تو آخر انھوں نے چند ہی سہی سادہ اور اٹمل ہی سہی، تشبیہوں کا استعمال کیوں کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اردو فارسی ادب کے عالم اور قاری ہونے کی مجبوری کی وجہ سے ایسا ہوا، کہ لکھنؤ کے ہندو بھی تو ہماری آپ کی طرح عادتاً کبھی انشاء اللہ ماشاء اللہ بول دیتے ہیں۔ نیرؔ مسعود نے غالباً اضطراری طور پر تشبیہات کا استعمال کیا ہے۔ الا ماشاء اللہ۔ ان کے یہاں تشبیہوں کی کمی اس لیے بھی ہے کہ تشبیہ کسی ایسی چیز کے لیے دی جاتی ہے جو موجود بھی ہو اور محسوس بھی ہو۔ نیرؔ مسعود کے یہاں معاملہ یہ ہے کہ ان کی کہانی میں بیشتر چیزیں موجود ہیں بھی اور نہیں بھی۔ محسوس ہوتی بھی ہیں اور نہیں بھی۔ اسی لیے ان کے یہاں تشبیہوں کا استعمال بجا طور پر کم بہت کم ہے۔ استعارہ تو ان کی نثر میں تشویشناک حد تک عنقا ہے۔ غالباً وہ استعارے پر صرف شاعری کا اجارہ سمجھتے ہیں۔ یہاں میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ لیکن مسئلہ میرے اتفاق یا اختلاف کا نہیں۔ معاملہ یہ ہے کہ نیرؔ مسعود اپنی کہانی کی نثر میں کن وسیلوں کا استعمال نہیں کرتے۔ نیرؔ مسعود کے یہاں کرداروں میں کوئی نارمل طریقے سے کام نہیں کرتا۔ ہر کردار میں کوئی نہ کوئی کمی ضرور ہے۔ کردار گفتگو تک نارمل نہیں کرتے۔ گفتگو کیا ہوتی ہے گویا سوچ کو ملفوظ کر دیا۔ بوڑھا جراح لڑکے سے چائے وغیرہ تو مانگ سکتا ہے، نہیں مانگی۔ ادھر بدکار عورت نے پانی مانگا تو مانگتی چلی گئی، چار گلاس اکیلے پی گئی۔ ان کا کردار دراصل ان کی کہانی کی فضا تراشی بھی کرتا چلتا ہے اور اپنے بظاہر لا نارمل عمل سے ان ادھورے نقوش کو مکمل کرنے کی طرف قدم بڑھاتا ہے جسے نیرؔ مسعود مکمل دیکھنا چاہتے ہیں یعنی وہی شئے گم شدہ کی بازیافت کی کوشش میں ایک آڑا ترچھا قدم اور کیوں کہ یہ قدم سیدھے سیدھے پڑیں تو اس کا مطلب ہے کہ منزل معلوم ہے جب کہ نیرؔ مسعود کی تلاش کے سفر کی منزل معلوم کہاں وہ تو صدیوں کے دھندلکوں میں، ہند اسلامی تہذیب کے رموز میں، عربی فارسی اور عالمی ادب کے سرمایے میں چھپی شکلوں کے دھندلے نقوش میں، آبا واجداد کے زمانے کے کھنڈروں میں، مقبروں میں، معبدوں میں، بوسیدہ کاغذوں میں، شکستہ محرابوں میں، ڈھئے ہوئے دالانوں میں اور ہندوستانی مسلمانوں کے کلچر کے زوال میں پوشیدہ ہے۔ کہیں کہیں پنہاں ہے کہیں کہیں عیاں ہے۔ ان کھوئے ہوئے عناصر کی شکلیں سامنے اور صاف ہوں تو عمل نارمل ہوتے قدم صراط مستقیم پر چلتے، مکالمے یک معنی ہوتے، کردار سیدھے سادے ہوتے۔ اس نہاں منزل کی تلاش کے سفر پر

کبھی کبھی وقت بھی ان کے ایک کردار کی طرح کام کرنے لگتا ہے۔

کہانی میں واقعے پر پچھلے دنوں خاصی دلچسپ گفتگو رہی جس کے سالار شاید فاروقی صاحب تھے۔ میں عرض کرتا ہوں کہ کہانی میں واقعہ ہی سب کچھ نہیں ہوتا۔ دراصل کہانی کا کوئی بھی جز سب کچھ نہیں ہوتا۔ نیّر مسعود کے یہاں بہت حرکت ہے۔ بہت واقعہ ہے لیکن یہ حرکت اور واقعہ دراصل اس معرکے کو سر کر لینے کی جستجو میں پیش آتے ہیں جو گم شدہ اشیاء کی تلاش کرتے ہوئے رشتوں کی بازیافت کے دوران پیش آتا ہے اور جو نیّر مسعود کا اصل موضوع ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیّر مسعود کی کہانیوں میں واقعہ تو ہمیشہ ہوتا ہے لیکن کسی وقوعے پر بہت زیادہ زور نہیں ملتا۔ وہ بڑے سے بڑے وقوعے پر بے نیازی سے گزر جاتے ہیں جیسے ''وقفہ'' میں باپ کی موت ''عطر کافور'' میں ماہ رخ سلطان کی موت ''اوجھل'' میں اپنی گویائی کی موت کیوں کہ انہیں معلوم ہے کہ ان کا واقعہ شاید اتنا اہم نہیں جتنا ان کا معرکہ اہم ہے۔ فاروقی صاحب نے بھی شاید واقعے پر زور اس لیے دیا کہ افسانے میں عورت، افسانے میں نفسیات، افسانے میں فلسفہ بہت ہو گیا تھا۔ میرے نزدیک وہ معرکہ وہ مقصود بہت اہم ہے جس کی تلاش ہم کہانی میں کرتے ہیں۔ اردو افسانہ ۱۹۷۰ء کے آس پاس نہایت بیچارگی کے عالم میں تھا۔ سچی کہانی لکھنے والا ادیب میسر نہیں تھا اور جو اس وقت لکھا جا رہا تھا اس کے لیے قاری میسر نہیں تھا۔ کہانی کو بلا وجہ چیستان بنا دیا گیا تھا۔ چیستان بھی کون سا، شکستہ پیچ ہیچی والا۔ اس وقت تک افسانے میں عورت، افسانے میں نفسیات، معاشیات اور فلسفہ سب کچھ ہو چکا تھا۔ پھر افسانے میں بے لطف، بے معنی تجرید ہونے لگی اور کہانی غائب ہونے لگی، طاقت ور بیانیہ گم ہونے لگا۔ کہانی سے کہانی پن ختم ہونے لگا۔ بارگاہ تنقید میں صاف بیانیہ کہانیوں کو حقارت کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ کچھ کہانی کار ایسے حواس باختہ ہوئے کہ آج تک اسی عالم میں ہیں۔ ☆ (حواشی۔ یہ مضمون ۱۹۹۱ء میں لکھا گیا تھا) کہانی میں بنیادی چیز نہ عورت ہے، نہ فلسفہ، نہ نفسیات، نہ استعارہ نہ تجرید نہ علامت۔ کہانی میں بنیادی چیز کہانی ہے۔ اس وقت کچھ لوگوں نے سوچا کہ عورت، فلسفہ، نفسیات، تجرید، علامت بہت ہوئے اب کہانی میں کہانی ہو جائے۔ نیّر مسعود عمر میں بڑے ضرور ہیں لیکن کہانی اور کہانی پن کی وابستگی کے باوصف دراصل انہیں کہانی لکھنے والوں کے ہم سفر ہیں جو کہانی میں کہانی پن واپس لائے۔

☆ یہ مضمون ۱۹۹۱ء میں لکھا گیا تھا۔

اس طفلانہ مضمون میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ نیرّ مسعود کی کہانیوں میں جو ہے اس کی جھلک دیکھی جائے۔ ان کی کہانیوں میں کیا اور ہو اور کیا نہ ہو، اس کا کوئی ذکر نہیں اور وہ اس لیے کہ ہر ادیب کا سفر تنہا انسان کا سفر ہوتا ہے۔ وہ خود اپنی منزل کا تعین کرتا ہے اور راستوں کا بھی۔

آخر میں مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ کھوئے ہوئے رشتوں کی تلاش، گم شدہ یا گم کردہ اشیاء کی جستجو کرنے والے نیرّ مسعود اپنی کہانیوں کی فضا کو کھویا کھویا سا رکھتے ہیں اور یہ فضا کہانی کے نارمل کرداروں، خبر دینے والے مکالموں اور حرکت سے معمور عمل اور ماضی سے متعلق پراسرار معاملات کے ساتھ مل کر کچھ طلسمی سی ہو جاتی ہے اور ان سب کو ایک تار میں پرونے والے واقعے سے اس میں کہانی پن پیدا ہوتا ہے۔ لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ایک خاص قسم کا کہانی پن پیدا کرنے کے لیے نیرّ مسعود اپنے کرداروں سے لا نارمل عمل کراتے ہیں اور خبر دینے والے مکالمے بلواتے ہیں جن کے ساتھ مل کر ماضی کا طلسم ایک ایسی فضا تیار کرتا ہے جو کھوئی ہوئی اشیاء اور فراموش کردہ رشتوں کو ڈھونڈنے کے کام آتی ہے۔

حالانکہ مندرجہ بالا حقیقت کو یوں بھی لکھا جا سکتا ہے کہ نیرّ مسعود کی کہانیوں میں جو کردار ہیں ان میں عمل ہے، جو مکالمے ہیں ان میں خبر ہے، جو فضا ہے اس میں طلسم ہے اور ان کی وجہ سے جو کہانی وجود میں آتی ہے اس میں کہانی پن کا عنصر خوب ہوتا ہے اور مکالموں میں دی گئی خبر کے تعاون اور کرداروں کے عمل کی مدد اور اس طلسمی سی فضا کے سہارے ہم کھوئے ہوئے رشتوں اور فراموش شدہ اشیاء کی تلاش میں کہانی کار کے ساتھ نکل پڑتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ آخر تک پہنچتے پہنچتے کہانی کار ہمیں تنہا چھوڑ کر یکا یک غائب ہو جاتا ہے۔ اور ایسا تقریباً ہر کہانی میں ہوتا ہے۔

ویسے حقیقت کا یہ پہلو بھی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ نیرّ مسعود نے جو کہانی لکھی اس میں کہانی پن ہے۔ جو کردار تخلیق کیے ان میں بے حد حرکت ہے، جو مکالمے لکھے ان میں خبر ہے، جو فضا آفرینی کی اس میں اسرار ہے تاکہ کھوئے رشتوں اور گم شدہ اشیاء کی تلاش، جستجو اور انتظار کا سفر جاری رہے۔

اس حقیقت کو اور طریقوں سے بھی ادا کیا جا سکتا ہے لیکن پھر اس مضمون پر نیرّ مسعود کے افسانے ''ساسان پنجم'' کا گمان ہونے لگے گا۔ شکریہ

✿✿

قاضی افضال حسین

نیرّ مسعود کا افسانہ

'سیمیا' کے پانچ افسانے ایک ساتھ شائع ہوئے (۱۹۸۴ء) تو اردو میں پہلی بار افسانے کی متبادل شعریات کا امکان روشن ہوا..... کہ ان افسانوں کے تشکیلی عناصر' افسانے کی روایتی شرائط میں ترمیم و تحریف سے مرتب کیے گئے تھے۔ مثلاً افسانے کی پہلی اور شناختی (Definition) صفت ''واقعہ/واقعات کا بیان'' ہے۔ بغیر 'واقعہ' کے افسانہ لکھنے کی جتنی بھی کوششیں ہوئیں اول تو تقریباً سب کی سب، افسانے کی متفقہ بنیادی تعریف کی روشنی میں ناکام تصور کی گئیں اور اگر کبھی کسی ''بے واقعہ' متن کو افسانہ کہا بھی گیا تو وہ 'واقعہ' کی پابندی سے نکلنے کی ایک کوشش یا مثال کے طور پر ہی دیکھا گیا۔ اس لیے اس میں کہیں کوئی اختلاف نہیں کہ ''افسانہ واقعہ کے بیان'' کو کہتے ہیں۔ البتہ داستان، اساطیر یا myth سے جدید فکشن کو ممتاز کرنے کے لیے خود 'واقعہ' کی یہ تعریف مقرر کی گئی کہ ان مذکورہ تمام بیانیوں کے علی الرغم جدید افسانے میں 'واقعہ' سبب اور نتیجہ کے رشتے سے مربوط ہوتا ہے۔ یعنی ہر واقعہ کا ایک خفی یا جلی سبب ہوگا جس کے نتیجے میں صورت حال تبدیل ہوگی۔ اور اس رشتے کو قابل یقین (اکثر قابل تصدیق) طریقوں سے پیش کیا جانا مستحسن ہے یا اسے استدلال کے ذریعہ' منطقی سطح پر بیان کیا جانا ممکن ہونا چاہیے۔

نیرّ مسعود کا پہلا امتیاز یہ ہے کہ بطور خاص پہلے مجموعے کے افسانوں میں 'واقعہ' اور 'واہمہ' کی صفات باہم ایسی آمیز ہوئی ہیں کہ ''اوجھل''، ''سیمیا''، ''عطر کافور' اکلٹ میوزیم'' اور ''شیشہ گھاٹ'' جیسے افسانوں کی بنیاد واقعہ کے بجائے واہمہ' پر استوار معلوم ہوتی ہے۔ اس مشاہدہ کی وضاحت کے طور پر یہ کہنا ضروری ہے کہ 'واقعہ' کے علی الرغم 'واہمہ' میں اول تو سبب اور نتیجہ کا تعلق ہوتا ہی نہیں، اور اگر افسانہ ساز کوئی مرئی یا غیر مرئی ربط قائم بھی کرتا ہے تو اسے تعقلی منتق کی زبان

میں بیان کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ 'واہمہ' بقول نیر مسعود ''غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ یا موجود میں غیر موجود کی دریافت'' ہے۔ نیر مسعود کے مذکورہ افسانوں کی دوسری انتہائی غیر معمولی صفات سے قطع نظر صرف اس حوالے سے 'اوجھل' اور 'عطر کافور' کا مطالعہ کیجیے تو تشکیل متن کے اس متبادل طریقہ کار کے نقش روشن ہونے لگتے ہیں۔ 'اوجھل' کا متن اس بنیادی مفروضے پر قائم کیا گیا ہے کہ ''ہر مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے ہوتے ہیں'':

> ''میں نے کئی کئی بار دیکھے ہوئے مکانوں کو دوبارہ جا کر دیکھا اور مجھے ہر مکان میں خوف اور ('واہمہ' سے مراد Hallucination مراد نہیں۔ 'واقعہ' کے مقابلے میں 'واہمہ' کا مفہوم وہ ہے جو نیر مسعود نے بیان کیا ہے۔) خواہش کا ایک ایک ٹھکانا ملا۔ کوئی مکان، ان ٹھکانوں سے خالی نہیں تھا، خواہ وہ نیا ہو یا پرانا' یا ایک ہی وضع کے بنے ہوئے سیکڑوں مکانوں میں سے ایک ہو۔ خوف اور خواہش کے ان ٹھکانوں کو دریافت کرنا میرا مشغلہ بن گیا.... اسی دوران میں نے ایک مکان ایسا دیکھا، جس میں خوف اور خواہش دونوں کا ایک ہی ٹھکانا تھا۔
>
> میں وہاں دیر تک کھڑا رہا اور یہ پہچاننے کی کوشش کرتا رہا کہ مجھے خوف محسوس ہو رہا ہے یا خواہش۔ لیکن میں ان دونوں کو الگ الگ نہیں کر سکا۔ وہاں خواہش خوف تھی اور خوف خواہش۔ میں وہاں اتنی دیر تک کھڑا رہا کہ اس کی ملکہ سمجھی میرے اوپر کسی قسم کا دورہ پڑ گیا ہے۔ وہ جوان عورت تھی اور اس وقت مکان میں ہم دونوں کے سوا کوئی نہ تھا۔ مجھے غور سے دیکھنے کے لیے وہ میرے قریب آ گئی اور میں نے دیکھا کہ خوف اور خواہش کا وہ ٹھکانا اس پر بھی اثر ڈال رہا ہے۔ اس نے میرے دونوں ہاتھ پکڑ کر عجب محتاط قسم کی بے باقی کے ساتھ سامنے والی کرسی میں آرام کرنے کا مشورہ دیا.....
>
> شاید اسی دن سے مجھے مکانوں میں بسنے والی مخلوق سے دلچسپی پیدا ہو گئی۔ اور تھوڑے ہی عرصے کے بعد میں ایک کے بغیر دوسرے کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔ بلکہ کبھی کبھی تو مجھے ایسا محسوس ہونے لگتا کہ دونوں دراصل ایک ہیں۔ اس لیے کہ مجھے دونوں میں بالکل ایک طرح کی دلچسپی تھی۔'' (''سیمیا' اوجھل' صفحہ ۲۳-۲۲)

راوی کا مشاہدہ یہ ہے کہ ہر مکان میں خوف اور خواہش کے ٹھکانے ہوتے ہیں؛ کسی مکان میں الگ الگ اور کسی مکان میں ایک ہی جگہ۔ مزید یہ کہ مکانوں کی طرح اس میں بسنے والی

مخلوق میں بھی خوف اور خواہش کے ٹھکانوں کا احساس ہوتا ہے۔ اس مشاہدہ کی مثال میں جو واقعات ''اوجھل'' میں بیان کیے گیے ہیں ان میں خالہ اور راوی کے اختلاط میں خوف اور خواہش کا خالہ کی ذات میں یکجا موجود ہونے کا بیان بہت واضح ہے (خالہ خواہش سے مجبور بستر پر لیٹ رہی ہیں کہ انہیں خیال ہوتا ہے کہ دروازہ کھلا ہے)۔ اس روداد میں خواہش اور خوف کی ایک ہی شخص میں یکجائی نہایت واضح الفاظ میں بیان کی گئی ہے۔ ایک دوسرے موقعے پر نسبتاً کھلی ہوئی عورت کے ساتھ اختلاط میں خود راوی اس خوف میں مبتلا ہے کہ کوئی اسے دیکھ رہا ہے۔ ایک تیسری جگہ راوی ایک عورت کی طرف مائل ہے اور وہ اس سے اس درجہ خوف زدہ ہے کہ وہ راوی سے بھاگتی ہے اور پانی میں ڈوب کر غالباً مر جاتی ہے۔ لیکن نیّر مسعود کا اصل فن یہیں ختم نہیں ہوتا۔ افسانے کے شروع میں خالہ کے ساتھ اختلاط کا واقعہ دن کی روشنی میں ہوا اور بالکل حقیقت نگاروں کے اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔ لیکن اس طویل افسانے کے اختتام پر اختلاط کا منظر واضح طور پر ''واہمہ'' کی طرح بیان کیا گیا ہے:

> ''مکمل اندھیرے کا یہ میرا پہلا تجربہ تھا.... مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ میں ان دیکھے مکان میں ان دیکھی عورت کے ساتھ ہوں اور یہ میں نے یقین کر لیا تھا کہ ہم دونوں تنہا ہیں....
>
> پھر یکایک مجھے محسوس ہوا کہ میں محراب کے نیچے سے ابھی ابھی گزرا ہوں۔ میرے ہاتھ دو نرم ہاتوں میں آ گئے اور میں نے ان کو سختی سے جکڑ کر اپنی طرف کھینچ لیا.... دیر کے بعد میں نے اپنی گرفت ڈھیلی کی.... میری ہتھیلیوں پر ہتھیلیوں کا دباؤ بڑھا۔ اور اس اندھیرے میں پہلی بار مرے ہاتھوں کو رنگ کا احساس ہوا۔ دو سفید ہتھیلیاں، جن میں ایک پر سرخ نقش ونگار بنے ہوئے تھے.... اور مجھے وہ قدیم خوشبو یاد آئی جو پہلے دن مجھے نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوئی تھی.... مجھے خیال آیا کہ میں اندھیرے میں ایک ایسی عورت کے ساتھ ہوں جو کم سے کم ایک بار دن کی روشنی میں مجھے ایک دوسری عورت کے ساتھ دیکھ چکی ہے۔ مجھے یہ خیال آیا کہ میں اب تک خواہ مخواہ اپنی آنکھوں پر زور دے رہا ہوں اور میں نے آنکھیں بند کر لیں۔ مجھے یقین تھا کہ آنکھیں بند کرنے سے کوئی فرق نہیں ہوگا۔ اور واقعی بہت دیر تک کوئی فرق نہیں ہوا۔ لیکن اس وقت جب میں اپنی آنکھوں

کے وجود سے بے خبر ہو چلا تھا، میں نے دیکھا کہ میں سفاف پانی کی ایک جھیل میں دھیرے دھیرے ڈوب رہا ہوں اور جھیل کی تہہ میں پرانے معبدوں کے کھنڈر نظر آ رہے ہیں۔ میں نے آنکھیں کھول دیں اور ہر طرف گھپ اندھیرا دیکھ کر مجھے اطمینان سا ہوا۔ پھر مجھے خیال آیا کہ میرے ساتھ ایک عورت موجود ہے۔ میری سانسوں کو اس کے بدن کی حدت محسوس ہوئی۔ یہ طوفان کی لپیٹ میں آ گئی ہے۔ میں نے سوچا اور ایک بار پھر میری آنکھیں بند ہونے لگیں اور میں کوشش کے باوجود کھول نہیں سکا۔ میں نے پھر وہی سفاف پانی کی جھیل دیکھی۔ پرانے کھنڈر اوپر اٹھتے ہوئے میرے نزدیک آتے جا رہے تھے۔ یہاں تک کہ میرے پیر ان سے ٹکرا گئے۔ لیکن مجھے ان کا لمس محسوس نہیں ہوا۔ جھیل کا سفاف پانی میرے دیکھتے دیکھتے سیاہ ہو گیا اور کھنڈر غائب ہو گئے۔" (صفحہ ۳۷۔۳۵)

اس اقتباس میں واقعہ اور واہمہ اس طرح ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں کہ قاری 'واقعہ' کو 'واہمہ' سے الگ نہیں کر سکتا۔ یہ ساری روداد ایک گھپ (گہرے) اندھیرے میں ہوئے "واقعہ" کی ہے۔ جہاں دکھائی کچھ نہیں دیتا لیکن راوی بتاتا ہے: "اس اندھیرے میں پہلی بار مجھے رنگ کا احساس ہوا۔۔ دو سفید ہتھیلیاں، جن میں ایک پر سرخ نقش و نگار بنے ہوئے تھے۔"

'رنگ کا احساس' خود ایک استبعادی بیان ہے اور رنگ (سفید اور سرخ) کا احساس آنکھوں کو نہیں ہاتھوں کو ہوا۔ جاگتے سوتے کے اس قصے میں نہیں معلوم کہ اندھیرے میں اس اختلاط کا کتنا حصہ واقعہ ہے اور کس قدر 'واہمہ'..... اور مزید یہ کہ یہ واہمہ بھی ایک واقعہ کا تکمیلی حصہ ہے۔ راوی خالہ کے ساتھ اختلاط کی ادھوری لذت کو ایک واہمہ میں مکمل کرتا ہے یعنی بقول نیّر مسعود غیر موجود میں موجود کا مشاہدہ کرتا ہے۔

مگر افسانے میں واہمہ کو غالب کر لینے کے باوجود افسانہ نگار مطمئن نہیں۔ ابھی واقعہ کی غیر واقعیت کو مزید روشن ہونا ہے۔ یہاں تک کہ واقعہ کا جو شائبہ شاید اب بھی بچ رہا ہے وہ بھی محو ہو جائے۔

"معلوم نہیں کتنی دیر بعد میری آنکھ کھلی، جہاں میں تھا، وہاں اب بھی گھپ اندھیرا تھا۔ لیکن ایک طرف مجھے محراب کا ہیولا دکھائی دیا۔ جس کے باہر صبح صادق کے آثار تھے۔ میں اندھیرے میں بے حس و حرکت پڑے ہوئے جسم کو سر سے پانو تک چھو کر دیکھا۔ میں دیر تک اس کی ہتھیلیوں پر اپنی ہتھیلیاں رکھے اس کے پسیجنے کا انتظار کرتا رہا مگر وہ ہتھیلیاں اسی طرح

خشک اور سرد رہیں۔ البتہ میرے ہاتھوں کو ایک ہتھیلی پر بنے ہوئے سرخ رنگ کا لمس پھر محسوس ہوا۔ یہ نقش کسی نامانوس چیز کی شکل بناتا تھا۔ میں نے اس شکل پر غور کیا، پھر غور کیا اور مجھے یقین ہو گیا کہ یہی شکل کسی مکان میں خوف کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کسی مکان میں خواہش کے ٹھکانے کی ہے اور یہی شکل کمرے کے اوجھل حصے کی ہے۔ میں یاد کرنے کی کوشش کر رہا تھا کہ اس سے پہلے یہ شکل کب کب اور کہاں کہاں نظر آئی تھی، لیکن پھر مجھ کو یہ خیال آیا کہ یہ شکل نامانوس ہونے کے باوجود بالکل مکمل معلوم ہو رہی ہے۔ اس لیے مجھ کو یقین دلانا پڑا کہ میں یہ شکل اس سے پہلے دیکھی ہی نہیں تھی۔" (ص ۳۸۔۳۷)

راوی کے ہاتھوں کو ہتھیلیوں پر بنے سرخ نقش کا لمس پھر محسوس ہوا۔ پھر یہ ایک نقش مختلف مکانوں میں خوف کی اور کئی مکانوں میں خواہش کی اور بعض مکانوں کے اوجھل حصوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ راوی بیان کر چکا ہے کہ مکانوں کے معائنے کے دوران مکان کے مختلف حصوں میں اندھیرے کو مختلف شکلیں بناتے دیکھ چکا ہے، اور اب وہی شکلیں اس عورت کی ہتھیلی پر ایک نقش کی صورت بنی ہوئی ہیں۔ یعنی مکانوں میں خوف، خواہش اور اوجھل اندھیروں کی جو مختلف شکلیں تھیں وہ سب ایک ہی شکل بن کر عورت کی ہتھیلی پر اتر آئی ہیں۔ یہ اس افسانے کے 'راوی' کے اس مشاہدے کی عملی شکل ہے کہ اسے خوف اور خواہش کی کیفیت عورت اور مکان میں مشترک معلوم ہوتی ہے۔ یہ 'واقعہ' پر 'واہمہ' کو غالب کرنے کی نہایت مکمل اور مثالی صورت ہے، جو نیرّ مسعود کے منتخب افسانوں کا غیر معمولی امتیاز ہے۔

افسانے میں واقعہ کی جگہ واہمہ کو قائم کرنے کے لیے افسانہ نگار نے خواب، وہم، احساس وغیرہ کے بیان کو واقعی صورت حال کی طرح پیش کر دیا ہے۔ اور بطور خاص خوشبو اور صوت کے محرکات (motif) کو تواتر سے استعمال کیا ہے جو اولاً تو غیر مرئی ہیں اور جن کے حسوں پر اثر میں سبب اور نتیجہ والی مربوط منطق کا کوئی حوالہ نہیں ہوتا۔ صرف ایک مثال پیش کرتا ہوں۔ اندھیرے میں لڑکی سے اختلاط کے بیان میں راوی کہتا ہے:

"مجھے وہ خوشبو یاد آئی جو پہلے مجھ کو نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوتی تھی۔" (ص ۳۶)

یہ اشارہ ہے افسانے کے بالکل آغاز میں خالہ کے ساتھ دن کی روشنی میں اختلاط کا،

جہاں راوی کہتا ہے:

''مجھے اس کے نہائے ہوئے بدن کی ٹھنڈی خوشبو محسوس ہوئی۔'' (ص ۱۰)

اور پھر اس رات بستر پر لیٹے ہوئے:

''میں نے خالہ کو اپنے ذہن میں مجسم کرنے کی کوشش کی مگر ناکام رہا۔ البتہ اس کے بدن کی ہلکی سی خوشبو مجھے لمحہ بھر کے لیے محسوس ہوئی۔'' (ص ۱۶)

''مجھے وہ قدیم خوشبو یاد آئی جو پہلے دن مجھ کو نسوانی بدن کی خوشبو کے ساتھ ملی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔ وہ ان خوشبوؤں میں سے تھی، جن کے بارے میں مجھے یقین تھا کہ دنیا کے ساتھ خلق ہوئی ہیں اور اس وقت بھی تھیں جب پھول نہیں تھے۔'' (ص ۳۶)

صرف اس خوشبو کے حوالے سے یہ دونوں (ایک واقعی اور ایک وہم) ایک وحدت میں بدلتے معلوم ہوتے ہیں اور صاف لگنے لگتا ہے کہ خالہ اگر واقعی ہے تو اندھیرے کی یہ لڑکی خالہ والے مفہوم میں واقعہ نہیں بلکہ یہ خالہ کا وہ غیر مرئی نقش ہے جو بعض حسوں کے حوالے سے راوی کے حواس پر ثبت ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں راوی اپنی کیفیت بیان کر رہا ہے:

''اس مکان میں واپس آنے کے بعد میں مسلسل دو دن تک سوتا رہا۔ میں نے خوابوں میں بھی خود کو سوچتے ہوئے دیکھا۔ جاگنے کے بعد بھی میں سوچتا رہا۔ پہلا خیال مجھے یہ آیا کہ وہ پوری رات میں نے 'لمس' کے سہارے کاٹ دی تھی۔ مجھے جو کچھ محسوس ہوا تھا وہ لمس ہی کے واسطے سے محسوس ہوا تھا بلکہ وہ لمس ہی کی بدلی ہوئی شکلیں تھیں لیکن مجھے کوئی کمی محسوس نہیں ہوئی اور شروع کے چند لمحوں کے سوا رات بھر یہی سمجھتا رہا کہ میرے پانچوں حواس آسودہ ہو رہے ہیں۔'' (ص ۳۸)

یہی وہ وقت ہے جب راوی نے بولنا چھوڑ دیا کہ اب اس کے سارے حواس آسودہ ہو رہے ہیں گویا وہ غیر آسودگی جو دن میں خالہ کے ساتھ نامکمل اختلاط کے سبب باقی رہ گئی ہے اس لڑکی کے ساتھ (غالباً خالہ) رات کے اندھیرے میں غیر واقعی اختلاط میں اپنی تکمیل کو پہنچ جاتی ہے۔ اسے نہ بیان کرنے کی ضرورت ہے اور نہ تصدیق کی۔ جس کے بغیر ہمارا روایتی افسانہ ایک قدم بھی نہیں چل سکتا۔

غیر موجود میں موجود یعنی (واہمہ میں واقعہ کا مشاہدہ) کی اس سے زیادہ روشن مثال

'سیمیا' ہے، جہاں افسانے کا موضوع ہی غیر موجود کے وجود کا مشاہدہ ہے۔ 'سیمیا' کے اختتامی صفحات پر 'سیمیا' کی تعریف مذکور ہے:

> ''اس کے بعد 'سیمیا' کا عمل ہے، اس میں کچھ عمل ہیں ان کا اثر یہ ہے کہ جو موجود نہیں ہے، اس کا وجود صاف دکھائی دیتا ہے اور یہ دکھائی دینا نظر کا دھوکہ نہیں ہے۔'' (ص ۱۹۲)

راقم کے نزدیک ''غیر موجود کا وجود صاف دکھائی دینا اور اس کا اس طرح دکھائی دینا کہ ''وہ نظر کا دھوکہ نہ لگے' نیّر مسعود کے مجموعے 'سیمیا' کے کئی افسانوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔ چنانچہ افسانے 'سیمیا' میں بھی کئی واقعات بالکل اسی طرح بیان کیے گئے ہیں جو ''غیر موجود میں موجود کا ظہور ہیں مگر صرف نظر کا دھوکہ نہیں۔''

''ایک بار پھر مجھے شبہ ہوا کہ سفید چبوترے پر سیاہ پایوں کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ میں چبوترے کی طرف مڑا اور دیر تک پایوں پر نظر گاڑے رہا۔ مجھے ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ میری آنکھیں پتھرائی جارہی ہیں اور اسی کے ساتھ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ پایوں کے اوپر چھوٹی سی عمارت چھلک کر غائب ہوگئی۔ کئی مرتبہ ایسا ہی ہوا اور مجھے یقین ہوگیا کہ میں اسے روبرو نہیں دیکھ سکتا۔ میں نے ایک بار پھر پایوں پر نظریں جمادیں اور کچھ دیر بعد مجھے محسوس ہوا کہ یہ عمارت رنگین پتھر کی انہیں اینٹوں سے بنی ہے، جن کے ٹکڑے چبوترے کے نیچے بکھرے ہوئے ہیں۔ پھر مجھے اس عمارت میں خوبصورت باریک کنگوروں کا احساس ہوا۔ اس کے ساتھ مجھے کہیں دور پر ہلکے ہلکے شور کا بھی احساس ہوا۔ میری نظریں پایوں کے ساتھ بندھ کر رہ گئی تھیں۔ اس وقت مجھ کو اپنے کندھے کے اوپر مالک کی آواز سنائی دی:

> ''نو وارد کچھ دیکھ رہے ہو؟''
>
> عمارت غائب ہوگئی، میں نے سیاہ پایوں پر ہاتھ پھیرا اور آہستہ سے کہا:
>
> ''معلوم نہیں کیا تھا''
>
> ''سیمیا'' اس نے بڑے سکون کے لہجے میں کہا۔'' (ص ۱۸۶۔۱۸۵)
>
> (یعنی غیر موجود کا وجود)

ابھی سفید پایوں پر پوری عمارت کا نقشہ ابھرنے کا بیان ختم ہی ہوا تھا کہ ڈوب کر مرگئی عورت کے دریا میں ابھرنے کا قصہ شروع ہوگیا:

''مجھے دوسرے کنارے پر گھنے سیاہ بال پانی میں ڈوبتے ابھرتے دکھائی دیے۔ کئی نو جوان تیزی کے ساتھ پیرتے ہوئے ان کی طرف بڑھ رہے تھے۔ ان کے بار بار اٹھتے اور گرتے ہوئے ہاتھوں سے دریا میں خون کی چھینٹیں سی اڑ رہی تھی۔ نو جوان دوسرے کنارے پر خشک نشیبی زمین پر کھڑے ہو گئے.....نو جوانوں نے اشارے سے دریافت کیا کہ بال کدھر ہیں اور اس کنارے پر ایک شور اٹھا، قریب قریب ہر شخص نو جوانوں کو کچھ نہ کچھ بتا رہا تھا.....''

(ص ۱۸)

غیر موجود کو موجود کی لفظیات میں (یعنی واہمہ/غیر مرئی کو، مرئی/واقعہ کی زبان میں) بیان کرنا نیرؔ مسعود کا خاص فن ہے۔ اور اس سلسلے کے تیسرے افسانے ''عطر کافور'' میں نہایت فنی مہارت کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس افسانے میں نیرؔ مسعود نے ''اوجھل'' اور ''سیمیا'' کی طرح واقعہ پر واہمہ کو غالب کرنے کے بجائے خود واقعات اور کرداروں کے باہم ربط کو ایک غیر مرئی ''کافور کی خوشبو'' کے حوالے سے مرتب کیا ہے۔ افسانے میں تین بنیادی بیانات عطر کافور کی کشید اور اس کے صفات، کافوری چڑیا کی تفصیلات اور ماہ رخ سلطان کے متعلق مشاہدات کو اس طرح باہم مربوط کیا گیا ہے کہ قاری اس ربط کا ادراک صرف احساس کی سطح پر کر سکتا ہے، اور ان کے درمیان سبب اور نتیجہ والی ''واقعاتی منطق'' دریافت نہیں کر سکتا۔

'عطر کافور' کے سلسلے میں راوی بیان کرتا ہے:

''لیکن میرے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہوتی۔ اس میں کوئی بھی خوشبو نہیں محسوس ہوتی۔ یہ سفید چینی کے نیچے سے چوکور مرتبان میں بھرا ہوا ایک بے رنگ محلول ہے۔ گول ڈھکنا ہٹانے پر مرتبان کے تنگ دہانے سے کسی قسم کی خوشبو نہیں نکلتی اور محلول کو سونگھنے سے خالی ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن دو بار پوری سانس کھینچ کر سونگھنے سے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے کم از کم مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔''

(عطر کافور، ص ۱۳۶)

افسانے کے آغاز میں بیان کی گئی 'عطر کافور' کی اس صفت کو افسانے کے اختتام پر بستر مرگ پر معدوم ہوتی ہوئی ماہ رخ سلطان کی قربت میں راوی کے احساس سے بہت انوکھے طریقے سے مربوط کیا گیا ہے:

''اس وقت ماہ رخ سلطان کا ہاتھ کچھ زیادہ اٹھا اور میرے نتھنوں کے قریب آ کر وہیں

ٹھہر گیا۔ میں نے سانس روک لی۔ لیکن ذرا ہی دیر میں میرا دم گھٹنے لگا تو میں نے پوری سانس کھینچی اور ایسا معلوم ہوا کہ ماہ رخ سلطان کی ہتھیلی میری سانس کے ساتھ گھوم کر اور کھنچ کر میرے نتھنوں سے آ لگی۔ میری آنکھیں قریب قریب بند ہوگئیں اور مجھے مسہری پر ایک اجاڑ سی خوشبو اترتی ہوئی محسوس ہوئی۔ میں نے پھر سانس روک لی۔ پھر میرا دم گھٹا، پھر میں نے پوری سانس کھینچی۔ مجھے ویرانی کا احساس ہوا میں نے ایک اور سانس کھینچی اور مجھے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیا۔" (عطر کافور، ص ۱۸۳)

خوشبو اجاڑ ہے! اس اجاڑ خوشبو میں ویرانی کا احساس ہے اور پھر اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینے لگتا ہے۔ نیّر مسعود کے افسانوں میں "مشاہدہ" کی یہی وہ تشکیل ہے جسے اس گفتگو کی ابتدا میں "واقعہ" کے مقابلے میں "واہمہ" کہا گیا ہے۔ لیکن یہ 'واہمہ' کی عام تعریف سے اس اعتبار سے مختلف ہے کہ یہ "غیر حقیقی" یا عام مفہوم میں "اختراعی" نہیں بلکہ "غیر موجود میں موجود کا وہ احساس ہے جو صرف نظر کا دھوکہ نہیں'، اور "واقعہ" کے مقابلے میں اس کا امتیاز یہ ہے کہ واقعہ کی طرح نہ share کیا جا سکتا ہے اور نہ اس کی 'تصدیق' ممکن ہے۔ یہ ایک شدید انفرادی احساس رحسی تجربہ ہے، جس کی تنہا شہادت صرف بیانیہ کا راوی دے سکتا ہے اس لیے یہ اس کی ذاتی ملکیت ہے۔ یہی صفت اس بیان کو واقعہ سے مختلف بناتی ہے۔ مزید یہ کہ واقعہ کے علی الرغم اس میں واقعات کا ربط تعقلی یا سبب اور نتیجہ کی منطق کا پابند نہیں بلکہ خوشبو کی اسی ویرانی میں احساس کی سطح پر مرتب ہونے والا ارتباط ہے، جس کا ادراک باصرہ کے بجائے شامہ کے حوالے سے کیا گیا ہے:

"......پھر میں نے پوری سانس کھینچی۔ مجھے ویرانی کا احساس ہوا۔ میں نے ایک اور سانس کھینچی مجھے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیا۔ سب سے پہلے کافوری چڑیا پھر کھوکھلا پرندہ اور میرے ہاتھ پر رینگتی ہوئی چیونٹیاں، پھر سفید ڈورے والا پرندہ اور صحن میں سفید دھوئیں کی چادر کی طرح اڑتی ہوئی بارش کی پھواریں، پھر میرے کمرے میں میز کے پاس کھڑی ہوئی ماہ رخ سلطان، پھر سائبان کے نیچے بیٹھی ہوئی ماہ رخ سلطان پھر ماہ رخ سلطان کے اٹھے ہوئے ہاتھ کے نیچے گھومتا ہوا فانوس اور اس میں لٹکتی ہوئی شیشیاں، جن میں سے ایک خالی تھی، میری آنکھیں پوری کھل گئیں...... (ص ۱۸۳)

تقریباً پچاس صفحوں سے زیادہ پھیلے ہوئے افسانے میں "واقعات" کا یہ ربط نہ تو کسی

ظاہری مشابہت اور نہ ہی منطق و استدلال کے ذریعہ قائم کیا گیا ہے۔ ان سب میں ظاہری کے بجائے ایک داخلی کیفیت کا اشتراک ہے، جسے راوی پانی کی بوچھار میں اڑتے سفید رنگ اور خوشبو کی ویرانی میں دریافت کرتا ہے۔

افسانے میں غیر موجود کی تہہ میں موجود کے مشاہدے کا یہ عمل کافور سے عطر کشید کرنے کی مثال ہے کہ دوسری خوشبوؤں کے مقابلے میں جہاں خوشبو اڑ جاتی ہے مگر شئے (معروض) باقی رہتی ہے وہاں کافور کے عطر میں ''معروض رشئے'' معدوم ہو جاتا اور خوشبو باقی رہتی ہے۔ اس لیے راقم کو کافور سے عطر کشید کرنے کا بیان 'خود افسانہ نگار' کے تخلیقی طریقۂ کار کی تمثیل معلوم ہوتا ہے:

''میرا بنایا ہوا ہر عطر اصل میں عطر کافور ہے جو کسی دوسری مانوس خوشبو کا بھیس بنا کر سامنے آتا ہے......ان میں سے ہر چیز کی خوشبو اپنے آپ پھیلتی اور اڑتی رہتی تھی، آخر ایک وقت ایسا آتا تھا کہ چیز باقی رہتی اور اس کی خوشبو اڑ جاتی تھی....لیکن کافور کو میں نے ان چیزوں سے مختلف پایا اس لئے کہ کافور اپنی خوشبو کے ساتھ ساتھ خود بھی اڑتا رہتا ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ کافور رہے اور خوشبو اڑ جائے۔ یہ البتہ ممکن ہے کہ کافور اڑ چکا ہو مگر اس کی خوشبو باقی رہے.....

گول ڈھکنا ہٹانے پر مرتبان کے تنگ دہانے سے کسی قسم کی خوشبو نہیں نکلتی اور محلول کو سونگھنے سے خالی ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن دوبارہ پوری سانس کھینچ کر سونگھنے سے اس ویرانی میں کچھ دکھائی دیتا ہے۔ کم سے کم مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ دوسروں کو کیسا محسوس ہوگا میں نہیں کہہ سکتا۔ اس لیے کہ میرے سوا کسی نے عطر کافور کو خاص شکل میں نہیں سونگھا۔ لیکن جب میں اس پر کسی خوشبو کو قائم کر کے کوئی عطر بناتا ہوں تو سونگھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے کہ اس عطر کی عام خوشبو کے نیچے کچھ اور بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اسے پہچان نہیں سکتے اس لیے کہ میرے عطر کافور میں کوئی خوشبو نہیں ہے۔

......میرا کمال، یا جو کچھ بھی اسے کہا جائے، صرف یہ ہے کہ میں عطر کافور کو اس کی خوشبو کے ساتھ ختم نہیں ہونے دیتا......

ویرانی کا احساس، پھر اس ویرانی میں کچھ دکھائی دینا، اب صرف عطر کافور کے سونگھنے پر موقوف ہے، لیکن اس ویرانی میں جو کچھ دکھائی دیتا ہے، وہ عطر کافور کے بننے سے پہلے تھا بلکہ عطر کافور کا بننا اس پر موقوف ہے۔'' (ص ۱۳۸۔۱۳۷)

نیّر مسعود کے منتخب افسانے اسی طرح تشکیل دیے گئے ہیں کہ افسانے کے بظاہر، مشاہدے / تجربے سے ماورا متن، اس مفہوم میں ویرانی کی تمثیل ہے کہ اس میں کچھ بھی تجربے یا 'واقع' سے مشابہ نہیں، لیکن غور کیجیے تو اس ویرانی کی تہہ میں کچھ دکھائی دیتا ہے۔ اس ''کچھ'' کا کوئی نام نہیں لیکن وہ تشکیل متن کی اساس ہے کہ اس غیر موجود کی تشکیل اس کے وجود پر منحصر ہے۔

☆

ظاہر ہے نیر صاحب کے چاروں مجموعوں میں تشکیل متن کی صورت حال یکساں نہیں ہے۔ پہلے دو مجموعوں کے کئی افسانوں میں متن اسی طرح مرتب کیا گیا ہے، جس کا ذکر ابھی ہوا۔ پھر افسانہ نگار کے یہاں ''واہمہ سازی'' کی یہ شدید صورت کم ہونے لگتی ہے اور بعد کے دونوں مجموعوں میں محسوس کی اس شدید 'واہماتی'' تشکیل کی جگہ خود وقوعہ کو اس طرح پیش کیا جانے لگا ہے کہ افسانہ نگار کے منفرد بیانیہ کے سبب ''وقوعہ'' بھی ''عجوبہ'' معلوم ہونے لگتا ہے۔

'واقعہ' کی جگہ 'واہمہ' کی اعانت سے متن مرتب کرنے کی طرح، نیّر مسعود کا ''بیانیہ'' بھی دوسرے تمام افسانہ نگاروں سے مختلف اور منفرد ہے۔ بعض جگہ جو واقعہ یا صورت حال پیش کی گئی ہے اول تو وہ عام نہیں اور دوئم اس کو بیان کرنے میں خود راوی کے محسوسات / تجربات کی آمیزش نے اس حقیقی صورت حال کو ویسا ہی نہیں رہنے دیا' جیسا کہ روایتی حقیقت پسند افسانوں میں عام ہے:

> ''میں ان کی آنکھوں کے ٹھیک سامنے ہونے کے باوجود انہیں شاید نظر نہیں آ رہا تھا۔ ان کی پیش قدمی کے ساتھ میں الٹے قدموں آہستہ آہستہ پیچھے ہٹ رہا تھا۔ میرے کان ان کی آوازوں پر اور نگاہیں ان کی جنبشوں پر لگی ہوئی تھیں۔ وہ کوئی داستان سنا رہے تھے اور اس داستان کے مبہم منظر میرے سامنے خواب کے خاکوں کی طرح بن بن کر مٹ رہے تھے۔ میں نے دیکھا کہ ایک نوزائیدہ بچے کو گودیوں میں کھلایا جا رہا ہے، بچہ چلنا سیکھ رہا ہے، ڈگمگاتا ہوا چلتا ہے، چلتے چلتے گر کر رو رہا ہے۔ اٹھایا جاتا ہے، بہلایا جاتا ہے، بہل گیا ہے، دوڑ رہا ہے۔ درخت پر چڑھ رہا ہے۔ تھک کر سو گیا ہے سو کر اٹھا ہے۔ ہتھیلیوں سے آنکھیں مل رہا ہے اور اس کی دونوں آنکھیں سرخ ہو گئی ہیں۔ مجھے بہت سی سرخ آنکھوں کے جوڑے اپنی طرف بڑھتے دکھائی دیے اب وہ سب ایک ساتھ ہی لحن میں ایک ہی اشارے

سے آخری آخری کہہ رہے تھے ان پر ایک جوش طاری تھا اور معلوم ہوتا تھا سب غصے سے پاگل ہو رہے ہیں پھر سب پر نشہ سا چڑھ گیا۔" (ندبہ، طاؤس چمن کی مینا، ص ۶۵)

بیانیہ یہاں سے شروع ہوا ہے کہ ایک قبیلے کے لوگ راوی کے پاس آئے ہیں اور اس سے کسی نوع کی مدد چاہ رہے ہیں۔ لیکن یہ گروہ خدا معلوم کس کیفیت میں ہے کہ راوی ان کی "آنکھوں کے ٹھیک سامنے" ہونے کے باوجود نظر نہیں آ رہا۔ وہ کوئی داستان سنا رہے ہیں، جس کے غیر واضح بلکہ نا قابل فہم زبان کے بیان کو سنتے ہوئے راوی اسے دیکھنے لگتا ہے اور اب جو بیان اب تک صیغہ ماضی میں تھا، صیغہ حال میں تبدیل ہو جاتا ہے اور راوی بیان کیے جا رہے اس منظر کو ایک جاری منظر کی طرح بیان کرنے لگتا ہے۔ پھر جو سرخی بچے کی آنکھ میں تھی وہ اس پورے گروہ کی آنکھوں میں اتر آتی ہے۔ آنکھوں کی اس سرخی کو تین کیفیتوں جوش، غصے اور نشیہ سے منسلک کیا گیا ہے۔ اگرچہ آنکھوں کی سرخی کا تعلق الگ الگ ان تینوں حالتوں (جوش، غصہ، نشہ) سے ہے لیکن ایک ہی اجتماع پر ایک کے بعد دیگرے۔ ان تین مختلف کیفیات کا غلبہ دکھانے سے پورا بیان واقعہ کی حقیقی حوالہ جاتی (Referential) پابندی سے آزاد ہو جاتا ہے۔

واقعہ کو راوی کے ذاتی تاثر سے آمیز کرنے کی مذکورہ مثال کے ضمن میں اس کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ نیّر مسعود نے مناظر کے بیان میں بھی، مناظر کو راوی کے مخصوص رامتیازی Perception میں، اس طرح منقلب کر دیا ہے کہ منظر صرف خارجی منظر نہ رہ کر متن میں معنی خیزی کے ایک وسیلے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے:

"دیکھنے میں یہ گویا منزلہ جنگل کسی باغ کی ایسی تصویر معلوم ہوتا تھا، جس کا کاغذ جگہ جگہ سے سمٹ گیا ہو۔ ہوا تیز چلتی تو جنگل سے کاغذ کی سی پھڑپھڑاہٹ کی آواز آتی جیسے کسی کتاب کے ورق جلدی جلدی پلٹے جا رہے ہوں۔ لیکن جب ہوا آندھی میں بدلتی تو جنگل کی آوازیں بھی بدل جاتی تھیں اور رات کے وقت قصبے والوں کو ڈراتی تھیں۔ آندھی کے ناہموار جھونکوں میں طرح طرح کی آوازیں ابھرتی ڈوبتی رہتی تھیں اور آدمی واہمے پر زور دے کر دوسری آوازوں سے اس کی مشابہت تلاش کر سکتا تھا۔ اور قصبے والے شاید یہی کرتے تھے۔ خود میں نے کئی مرتبہ ایسے موقعوں پر نورو‌ز کی دکان کے اوپر، کھڑکی کے سامنے بیٹھے بیٹھے، جنگل کی آوازوں میں، اپنی مرضی سے کھلکھلاہٹیں اور سسکیاں اور خوشی اور غم کی

چیخیں، جھڑکیاں اور فریادیں سی تھیں۔

انھیں آوازوں کے بیچ میں کبھی کبھی اچانک ایک ایسی آواز بھی آ جاتی تھی جیسے کسی نے زور سے کچھ کہا ہو۔ یہ غالباً بڑے ٹہنوں کے چٹخنے اور ان کی چھال ادھڑنے کی آواز ہوتی تھی۔ میرا یہی خیال تھا، لیکن لوگوں نے اس آواز کے قصے "بنا رکھے تھے" یہ قصے پشتوں سے چلے آ رہے تھے اور شاید اتنے ہی پرانے تھے جتنی نوروز کی دکان۔ ہر قصہ کا خاتمہ اس پر ہوتا تھا کہ ہر نوروز کے پاگل ہونے سے پہلے یہ آواز ضرور سنی گئی ہے۔ کسی کی سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ اس آواز نے کیا کہا ہے۔ مگر مشہور تھا کہ نوروز کی دکان کا ہر مالک کبھی نہ کبھی اسے سمجھ لیتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا اور پاگل ہو جاتا تھا یا پاگل ہو جاتا تھا اور دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا۔"

(طاؤس چمن کی مینا۔ تحویل ص ۹۹۔ ۹۸)

راوی قیاس کے طور پر یہ بیان کر چکا ہے کہ جنگل بسنے سے قبل اس علاقے میں ایک آبادی تھی، جس کے اجڑنے کے بعد ویران مکانوں میں پیڑوں کے کثرت سے اگ جانے کے سبب ایک جنگل بن گیا تھا۔ اس جنگل سے نوروز کے خاندان کے ربط کا اشارہ افسانے میں کئی جگہ موجود ہے۔ البتہ اس تعلق کی کسی نوع کی کوئی وضاحت نہیں۔ یہ نہیں معلوم ہوتا کہ جنگل سے قبل جو بستی وہاں تھی وہ نوروز اور اس کے خاندان کی تحویل میں تھی۔ اس صورت میں اس آبادی کی حیثیت کسی جاگیر یا بادشاہت کی ہونی چاہیے۔ اس کا خیال اس لیے آیا کہ شاہی خاندانوں کی طرح اس افسانے میں کئی پشتوں میں ہر وارث کا نام 'نوروز' ہی ہے جیسے کہ پرانی بادشاہتوں میں بادشاہ کا لقب (عزیز لوئس وغیرہ) ہوتا تھا، جو نسلاً بعد نسل جاری رہتا۔ مزید یہ کہ آخری نوروز دکان میں دو چھوٹی بچیوں کو چھوڑ کر گیا ہے جن کی آنکھوں کے متعلق راوی کا بیان ہے کہ "یہ کسی ایسی نسل کی آنکھیں تھیں، جن سے میں واقف نہیں تھا بلکہ میرا خیال تھا کہ اس بناوٹ کی آنکھیں صرف تصویروں میں ہوتی ہیں لیکن تصویری آنکھوں کے برخلاف اس میں پیچھے کہیں دور پر مدھم روشنیاں سی جلتی بجھتی معلوم ہوتی تھیں۔"

آنکھوں کے بیان میں اس نوع کی تخصیص ان بچیوں کو عوام سے مختلف کسی خاص خاندان کا فرد ہونے کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ آخری نوروز جو دکان چھوڑ کر چلا گیا اس جنگل کے کسی اندھیرے اور گنجان حصے میں رہتا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ جنگل سے اس خاندان کا کوئی گہرا

(ممکن ہے جذباتی) رشتہ ضرور ہے۔ لیکن یہ بات صاف صاف واقعاتی انداز میں بیان کرنے کے بجائے راوی نے اس درجہ افسانوی بنا کر پیش کی ہے کہ اس میں واقعاتی سطح تقریباً معدوم ہو گئی ہے۔ ''عطر کافور'' کے افسانوں 'جرگہ' 'جانوس' اور 'ساسان پنجم' میں بیان کردہ واقعات، افسانے میں حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات سے قریب تر ہیں۔ لیکن ان کا بیانیہ مختلف وسائل کے ذریعے اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ متن عام افسانوی بیانیوں کے مقابلے میں خاصا غیر واقعاتی رغیر حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ بعد کے افسانوں میں یہ صورت 'بڑا کوڑا گھر' ''شیشہ گھاٹ' اور 'دھول بن' میں بھی ہے کہ ہم انہیں 'عجوبہ' سمجھ کر پڑھتے ہیں اور نیّر مسعود صاحب سے پوچھو تو وہ ''وقوعہ'' بتاتے ہیں؛ اب تک کہ آخری افسانے 'بگولہ' میں افسانہ نگار نے دو ایسے لوگوں کا ذکر کیا ہے جن کے بچے گم ہو گئے ہیں۔ افسانے کو زندگی کے تجربات کا بیان سمجھ کر پڑھنے والے قاری کو اس پر یقین کرنا مشکل لگتا ہے کہ اچھے بھلے نوجوان آندھی میں اڑ کر غائب کہاں ہو سکتے ہیں؟ تو وہ افسانے میں بیان کردہ 'واقعہ' کو علامتی رتمثیلی تصور کر کے افسانے کی طرح طرح تعبیریں کرتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ کامیو نے 'پلیگ' میں ایک 'وبا' (Epidemic) کو معاشرہ میں ایک ideology کے ابتدائی آثار، رنظریے کی انتہائی عام مقبولیت اور پھر رفتہ رفتہ اس کی معدومیت کی تمثیل کے طور پر مرتب کیا ہے۔ تو کیا آندھی، کسی خاص نظریہ رخیال رفکر رفیشن کی عام اور انتہائی مقبولیت کی مثال ہے کہ نوجوان اس کی ہوا میں ایسے گم ہوئے جاتے ہیں کہ اپنے والدین ررروایت رگھر سے بالکل بے تعلق ہو جاتے ہیں۔ اب نیر صاحب سے پوچھا تو معلوم ہوا کہ جولڑکا آندھی میں گم ہوا وہ ان کا رشتہ دار تھا اور واقعی آندھی میں گم ہو گیا تھا۔ 'دھول بن' کا راوی جو تیز سے تیز رنگین آندھیوں میں ہوا کے مقابل کھڑا ہو کر آندھی کو اپنے سینے پر روکتا ہے وہ کسی جذباتی وفور یا فکر یا وبا کا مقابلہ نہیں کر رہا بلکہ خود نیّر مسعود اپنے بچپن میں آندھی سے اپنی اسی نوع کی دلچسپی کا بیان کر رہے ہیں۔ بس روایتی حقیقت پسند افسانے کے مقابلے میں ان متون میں بیانیہ کے وہ وسائل اختیار کیے گئے ہیں، جن میں سبب اور نتیجہ والی واقعہ کی منطق اور اس سے برآمد ہونے والی Referentiality کے عناصر تقریباً بالکل منہا کر دیے گئے ہیں۔

اسی لیے نیّر مسعود کے افسانوں میں سبب، نتیجہ کی منطق اور استدراک سے برآمد ہونے والی افسانوی ترتیب ابتدا، ارتقاء، کشمکش اور انجام۔ کسی افسانے میں نہیں۔

☆

افسانے کی تشکیل میں ایک طریقے کا ذکر خود نیر صاحب نے کیا ہے کہ وہ متن مرتب کرتے وقت بعض مقامات پر صرف اشارے کرتے ہیں اور اس اشارے کی وضاحت یا تفصیل سے احتراز کرتے ہیں۔ یہ تفصیل قاری کو خود مرتب کرنی ہوتی ہے۔ اس سے افسانے میں ایک 'سریت' پیدا ہو جاتی ہے۔ (جس کا ذکر افسانہ تحویل کے ضمن میں آچکا ہے) مگر اس سے خاص بات یہ ہے کہ بیشتر افسانوں میں ایک ذیلی متن قائم ہو گیا ہے۔ جو اگرچہ متن میں بیان نہیں ہوتا لیکن افسانے میں موجود ضرور ہوتا ہے۔ ایک ذاتی تجربے کی مثال سے اس مشاہدے کی تصدیق کی اجازت چاہتا ہوں۔ آل انڈیا ریڈیو کا ایک سیمینار ۱۹۸۷ء میں ہوا۔ جس میں راقم کو نیّر مسعود کی کہانی 'وقفہ' کا تجزیہ پیش کرنے کا حکم دیا گیا۔ نیر صاحب نے پہلے اپنی کہانی 'وقفہ' (جو اس وقت تقریباً سات صفحات پر مشتمل تھی) سنائی اور پھر اس افسانے کا تجزیہ پڑھا گیا۔ کہانی بالکل مکمل تھی اور تجزیہ نگار کا خیال تھا کہ اس نے اپنے تجزیہ میں کہانی کے امتیازی اوصاف کا احاطہ کر لیا ہے۔ دو برس بعد غالباً ۱۹۸۹ء میں یہ کہانی دوبارہ شائع ہوئی۔ اب یہ افسانہ تقریباً بیس صفحات پر مشتمل تھا، جس میں پہلی مرتبہ پڑھے گئے Version میں بالکل نئی جہات کا اضافہ کر دیا گیا تھا۔ تحریر ثانی میں جو نیا متن اضافہ کیا گیا تھا، اب اس افسانہ کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتا تھا اور یہ خیال نہیں ہوتا کہ اسے بعد میں شامل کیا گیا ہے بلکہ اس کے علی الرغم یہ خیال آیا کہ نیر صاحب نے پہلی مرتبہ جب ریڈیو پر یہ کہانی پڑھی، اس میں سے یہ حصے نکال کر کہانی مختصر کر لی ہوگی۔

افسانہ پڑھتے ہوئے یہ معلوم ہوا کہ اس میں بعض واقعات، کیفیت یا صورت حال کی طرف اشارہ موجود ہے مگر متن میں ان اشاروں کا referent موجود نہیں، تو اس صورت میں افسانے کی اکہری قرأت بے معنی (irrelevant) معلوم ہونے لگتی ہے۔ اب یہ متن صرف ان واقعات یا صورت حال کا بیان نہیں رہ جاتا جو متن میں موجود ہے بلکہ ان کا افسانہ معلوم ہوتا ہے، جو اس متن میں موجود نہیں۔ 'وقفہ' اس نوع کی متن سازی کی نہایت عمدہ مثال ہے۔ افسانے میں باپ مرنے کے قریب ہے اور اب اپنے بیٹے سے غالباً آخری بار گفتگو کر رہا ہے:

''اس نے میرا شانہ پکڑ کر آہستہ سے اپنی طرف کھینچا۔ اس کی گرفت کمزور اور ہاتھ میں

لرزش تھی۔

''سامان کم رہ گیا تھا'' اس نے تقریباً سرگوشی میں کہا ''میں نے اسے اور کم نہیں ہونے دیا۔ تمہیں وہ بہت معلوم ہوگا۔''

مجھے زنگ آلود قفلوں والے بند دروازے یاد آئے۔ میں نے کہا!

''سامان مجھ کو نہیں چاہیے''

''میں نے اس میں کچھ بڑھایا بھی ہے''۔ اس نے اسی سرگوشی میں کہا:

''مجھے کچھ نہیں چاہیے''

''اس میں کہیں وہ بھی ہے''۔ ''اس نے کہا'' میں نے اسے تلاش نہیں کیا تم ڈھونڈ لینا'' پھر وہ رک کر بولا ''وہ کتابوں میں بھی ہوگا''

اسی کے ساتھ اس کی حالت بگڑ گئی......

میری طرف دیکھتے دیکھتے اس نے اپنی ناہموار سانسوں پر قابو پایا اور بولا:

''اسے الگ مت کرنا وہ ہمارا نشان ہے۔''

میں نے استاد کی طرف دیکھ کر اشارے سے پوچھا کہ میرا باپ کس چیز کا ذکر کر رہا ہے، لیکن استاد اس طرح گم سم بیٹھا تھا، جیسے نہ کچھ سن رہا ہو نہ دیکھ رہا ہو۔ البتہ میرے باپ کی آنکھیں، جن کی چمک ماند پڑ گئی تھی، کچھ دیکھتی معلوم ہو رہی تھیں۔

''وہ کیا چیز ہے؟'' میں نے اس پر جھک کر پوچھا:

''اس کی خاطر خون بہا ہے۔'' وہ دھیمی آواز میں بولا اور اس کی مٹھیاں بھنچ گئیں۔

(عطر کافور۔ وقفہ، ص ۱۲۲۔۱۲۳)

''عطر کافور'' کی اشاعت (۱۹۹۰ء) کے اٹھارہ سال بعد چوتھے مجموعے ''گنجفہ'' (اشاعت ۲۰۰۸ء) میں ''پاک ناموں والا پتھر'' کے عنوان سے ایک افسانہ شامل ہے۔ جس میں پاک ناموں والے پتھر کو راوی کا خاندانی نشان بتایا گیا ہے ''جس کی خاطر خون بہا ہے''۔ اس افسانے میں وہ استاد بھی موجود ہے جس نے 'وقفہ' میں راوی کو پڑھایا تھا اور 'طاہرہ بی بی' بھی جنھوں نے وقفہ میں 'راوی' کو ایک لڑکی سے استاد کے مرنے کی خبر اور ایک سرخ رومال میں رکھی ہوئی کنجیاں بھجوائی تھیں۔ ''پاک ناموں والے پتھر'' میں راوی انہیں کنجیوں سے، زنگ لگے تالوں

والے کمرے' کھولتا ہے اور کترنوں کی تہہ میں رکھے ہوئے پاک ناموں والے اس پتھر کو دریافت کر لیتا ہے ''جس کی خاطر خون بہا ہے۔'' اس خاندانی نشان کا ذکر نیر صاحب کے پہلے افسانے ''اوجھل'' میں بھی آیا ہے:

> ''میری روانگی سے کئی دن پہلے جب میرے گلے میں پاک ناموں والا پتھر ڈالا گیا، جو میرے خاندان میں کئی پشتوں سے چلا آ رہا تھا، تو میری بیزاری اور بڑھ گئی۔''
>
> (سیمیا۔ اوجھل، ص ۱۹)

اس خاندانی نشان (جس کا ذکر نیرّ مسعود کے پہلے افسانے میں آیا تھا) کا پورا ذیلی متن ''وقفہ'' میں موجود ہے، جس کی طرف قدرے واضح اشارے کیے گئے ہیں۔ اور پھر ان اشاروں سے وہ تفصیل مرتب کی گئی ہے جو خود ایک مکمل افسانہ (پاک ناموں والا پتھر) ہے۔

ایک متن کی تہہ سے چھلکتا ہوا یہ دوسرا متن، افسانے کو متن سے ماورا کسی معروضی صداقت کی ضرورت سے آزاد کر دیتا ہے۔ اور افسانے کی ''واقعیت'' اور ''غیر واقعیت'' کی بحث غیر ضروری بلکہ بے معنی معلوم ہونے لگتی ہے۔

افسانہ سازی کا یہ وہ ہنر ہے جس میں نیرّ مسعود کا کوئی شریک نہیں۔ وہ ایک افسانے کی تفصیلات/واقعات کو دوسرے افسانے میں ہنر مندی سے اس طرح شامل کرتے ہیں کہ افسانہ خود اپنے آپ میں مکمل ہونے کے باوجود ایک دوسرے متن کی تشکیل میں بھی شریک ہوتا ہے۔ 'جانوس' میں ایک شخص افسانے کے راوی کو تیس روپے واپس کرنے آتا ہے اور بتاتا ہے کہ وہ یہیں لکھنؤ کا رہنے والا ہے۔ اور یہاں نواب سہراب کی حویلی، اس کے خاندان کی ہے۔ جس میں اس کے والد رہتے تھے۔ پھر ان لوگوں کا وقت بگڑ گیا اور ایک تاجر منظور صاحب نے وہ حویلی خرید لی تھی اور وہ لوگ بے گھر ہو گئے تھے۔ 'جانوس' میں اس مفلوک الحال شخص کی صرف ایک شناخت بتائی گئی ہے کہ اس کا رنگ بہت کالا تھا۔ اب اسی مجموعے کے دوسرے افسانے ''جرگہ'' میں ایک منظور صاحب نے ایک پرانی حویلی خرید کر اسے پھر سے باز تعمیر (Renovate) کے بعد اس میں پہلی دعوت کی ہے۔ اس کوٹھی کے سامنے محمد میاں کے ہوٹل میں، ہوٹل والا ایک شخص سے، جس کا رنگ سیاہ ہے، اس کوٹھی کی باز تعمیر کا حال بیان کر رہا ہے۔ اس گفتگو میں سیاہ رنگ والا شخص بتاتا ہے کہ اس کوٹھی کا سامنا ایسا نہیں جیسا کہ اصل عمارت میں تھا۔

اب اس مکالمہ کا بقیہ حصہ سنئے:

''بس ایک ہی دھن تھی کہ حویلی جیسی تھی، ایسی ہی ہو جائے۔''

''مگر سامنا تو ویسا نہیں رہا۔''

''سامنا۔ ویسا نہیں ہے؟''

''لیکن نواب سامنا خراب بھی بہت ہو گیا تھا، اصل کا کچھ پتہ نہیں چلتا تھا، ننگی اینٹیں رہ گئی تھیں۔ مگر ایک بات بتاؤں نواب، اگر آج انہیں ٹھیک ٹھیک معلوم ہو جائے کہ سامنا کیسا تھا تو آج ہی وہ اسے تڑوا کر پھر سے بنوانا شروع کر دیں گے۔'' پھر وہ رکا، تھوڑا چونکا، کچھ دیر تک دوسرے آدمی کو ٹٹولنے والی نظروں سے دیکھتا رہا، پھر بولا:

تو تمہیں پتہ ہے حویلی کا سامنا کیسا تھا؟

''مجھے پتہ نہ ہوگا'' دوسرے آدمی نے دھیرے سے کہا اور محمد میاں اچانک افسردہ نظر آنے لگا۔

''سچ کہا' خیر چھوڑو۔ یہ بتاؤ کہیں رہنے کا ٹھکانا ہوا؟ میری مانو تو......

وہ ٹھٹک کر رہ گیا۔ (عطر کافور، جرگہ، ص ۹۹)

سیاہ رنگ والا یہ شخص جسے چائے والا 'نواب' کہہ کر مخاطب کرتا ہے 'جانوس' کا وہی اجنبی ہے جو کانپور سے واپس لکھنؤ آ گیا ہے اور جس نے اس افسانے کے ڈاکٹر راوی کو بتایا تھا کہ اس کی آبائی کوٹھی، منظور صاحب نے خرید لی ہے۔ تو یہ اس کے خاندان کی کوٹھی ہے اور اسے ہی پتہ نہ ہوگا کہ سامنا کیسا تھا؟' جانوس میں سیاہ رنگ والا شخص ڈاکٹر راوی سے کسی معمولی نوکری کی درخواست کرتا ہے کہ اب لکھنؤ میں اس کا کچھ نہیں بچا اور اس کی ماں ایک یتیم خانے میں مری تھی۔ ''جرگہ'' میں معلوم ہوا کہ اس کے رہنے کا کوئی انتظام اب تک نہیں ہوا ہے۔ ان دونوں افسانوں میں اس نوع کے اشارے رکھے گئے ہیں کہ قاری کو متن کی ساخت کی تہہ میں ایک اور متن کی موجودگی کا احساس ہو۔

افسانہ سازی کا یہ فن کہ ہر افسانہ، کسی دوسرے افسانے سے مربوط ہو، نیّر مسعود سے مخصوص ہے۔ اس فن میں سب سے مکمل مثال 'سیمیا' کے افسانے ہیں۔ اس مجموعے میں بعض کرداروں کے کئی افسانے میں ظہور اور مکانوں اور مناظر کی تفصیل کی تکرار سے قطع نظر ایک واقعہ

کی مثال پیش کرتا ہوں۔ ''اوجھل'' کے ابتدائیہ میں راوی اطلاع دیتا ہے:

''......اچانک مجھ پر اس گھر میں آنے کے بعد بے دلی کا پہلا دورہ پڑا۔ اسی وقت اس کی تیماردار نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ اور میں اس کے ساتھ باہر چلا آیا۔

باہر جب میں اس کی تیماردار سے باتیں کر رہا تھا تو بار بار مجھے احساس ہوا کہ میری گویائی ایک نقص ہے اور وہ مریض کسی ایسی راہ پر جس سے میں واقف نہیں مجھ سے بہت آگے چل رہا ہے۔ (سیمیا؛ اوجھل، ص ۷)

اور افسانہ اس طرح شروع ہوتا ہے:

''میں نے بولنا چھوڑا ہے دیکھنا نہیں۔''

تقریباً چالیس صفحہ کے اس افسانے کا اختتامیہ پیراگرف:

''اوجھل جسے کا نقش، میں نے سوچا اور اسی وقت باہر صبح کے پرندوں نے بولنا شروع کیا۔ مجھے یقین تھا کہ اگر ذہن پر ذرا سا زور دوں تو مجھے یاد آ جائے گا کہ میں نے اس سے پہلے یہ نقش کہاں دیکھا تھا۔ لیکن میں نے عہد کر لیا کہ اب سے اپنے ذہن پر زور نہیں دوں گا۔ اس وقت سے میں نے بولنا چھوڑ دیا۔'' (اوجھل ص ۴۰)

''مارگیر'' کا راوی بتاتا ہے:

''آوازیں مجھ سے سوال کرتی تھیں، جن کا جواب دینے کے لیے مجھے ان سوالوں کی ضرورت نہ ہوتی تھی، بلکہ کبھی کبھی تو میں اس سوال کے بغیر بھی جواب دینے لگتا تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ اس طرح میں کوئی بہت بڑا فرض ادا کر رہا ہوں۔ میں ہر طرح اپنی زندگی سے مطمئن تھا۔ لیکن ایک بار اچانک مجھے اپنا بولنا برا معلوم ہونے لگا اور میں جملے کے بیچ ہی میں خاموش ہو گیا۔ کسی نے مجھ سے کوئی سوال کیا جو میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اس کے بعد میں زیادہ تر سوتا اور خواب دیکھتا رہا۔'' (سیمیا۔ مارگیر۔ ص ۹۸)

اس مجموعے کے آخری افسانے 'مسکن' کے آخری حصہ میں مکان میں ایک مریض آ گیا ہے۔ جس کے مکان مالک کے خاندان سے پرانے تعلقات تھے۔ لیکن وہ کہیں چلا گیا اور ایک طویل عرصہ کے بعد ان لوگوں کو ملا تو وہ لوگ اسے اپنے گھر لائے۔ وہ بیمار تھا:

''اور اس کی بیماری کی وجہ کیا ہے؟ میں نے پوچھا

''وہ بولتے نہیں'' لڑکی نے کہا

''گلے میں کوئی تکلیف ہے؟''

''نہیں انہوں نے خود ہی بولنا چھوڑ دیا۔''

''کیوں؟''

''معلوم نہیں''

''ان سے پوچھا نہیں''

''کیا فائدہ وہ بولنا ہی چھوڑ چکے ہیں۔'' (سیمیا۔مسکن،ص ۲۳۰)

اوراس کے بعد وہ اختتامی پیراگراف جس سے اس افسانوی مجموعے کی ابتدا ہوئی تھی۔ اس طرح یہ مجموعہ اپنی وضع کے اعتبار سے اتنا منضبط ہوگیا ہے گویا حضرت جعفر صادقؓ کے مشاہدہ کی تصدیق کر رہا ہو۔ نہ صرف یہ کہ کسی افسانے کے تقریباً تمام جملے پورے متن سے گہرا ربط رکھتے ہیں بلکہ ایک افسانے کا واقعہ/واہمہ یا ایک کردار یا بیشتر مناظر اور دوسری تفصیلات دوسرے افسانے سے حیرت انگیز طور پر مربوط ہیں۔ اس سے صرف ایک افسانے کی نہیں بلکہ پورے متن کی ایک وضع (Structure) تعمیر ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ نیّر مسعود منفرد افسانوں کے نہیں بلکہ افسانوی مجموعوں کے افسانہ نگار ہیں۔ یعنی ان کا کوئی افسانہ پڑھا جائے تو وہ مکمل معلوم ہوتا ہے لیکن اسے دوسرے افسانوں کے ساتھ پڑھیے تو ان افسانوں کے درمیان ارتباط کے اتنے پہلو نکلتے ہیں گویا ایک افسانہ مجموعے کے بقیہ دوسرے افسانوں کی اعانت کے بغیر مکمل ہی نہ ہوتا ہو۔

نیّر مسعود کے تقریباً تمام افسانوں میں یہ داخلی ربط اس لیے بھی ممکن ہوا کہ ان کے کل تقریباً پینتیس افسانوں میں گنتی کے صرف چند افسانوں (کتاب دار، اہرام کا میر محاسب، ساسان پنجم، اور بڑا کوڑا گھر) کے علاوہ بقیہ تمام متون میں بیانیہ واحد متکلم راوی کے ذریعہ تعمیر کیا گیا ہے۔ ہر افسانے میں قصہ/متن کا ایک کردار واقعہ/بیان کرتا ہے۔ ان تمام راویوں میں پہلی مشترک صفت تو یہ ہے کہ ان میں کسی کا کوئی نام نہیں۔ کبھی نام رکھنے کی ضرورت پڑی تو اسے لوگ اپنے پسندیدہ ناموں (نوروز، نو وارد، ساسان پنجم) سے پکارنے لگتے ہیں۔ بیشتر راوی ''میں'' کے ذریعہ اپنا بیان شروع کرتا ہے۔ بعض جگہ راوی بیمار ہے۔ دو افسانوں میں معالج ہے اور بقیہ

کسی افسانے میں اس کے پیشے کے متعلق کوئی اطلاع نہیں ملتی۔ مزید یہ کہ ان تمام افسانوں کے 'راوی' بہت نمایاں طور پر تنہا رہتے ہیں۔ (کسی افسانے میں دوستوں کے ساتھ سیر وتفریح کا کوئی بیان نہیں۔ کہیں کہیں راوی ماضی میں اپنے بعض دوستوں کا ذکر کرتا ہے، مثلاً علام اور بیٹا اور دنبالا گرد)۔ وہ زیادہ تر تنہا ہوتا ہے اس راوی کو کبھی مکان میں تنہا دیکھا جا سکتا ہے، یا پھر بازاروں، میدانوں، ویرانوں اور جنگلوں میں تنہا گھومتا رہتا ہے۔ کہیں کسی افسانے میں اس کے ساتھ کوئی گھومتا، ٹہلتا یا سیر وتفریح کرتا نظر نہیں آتا۔ اسی طرح تقریباً ہر راوی کا اپنے والدین سے تعلق ایک ہی نوع کا ہے۔ خصوصاً باپ اپنے بیٹے (راوی) سے انس ومحبت کا تعلق رکھتا ہے اور کہیں کہیں اس کی تربیت پر توجہ دیتا نظر آتا ہے۔ (صرف 'مسکینوں کے احاطہ' میں باپ اپنے بیٹے سے اس کی عادتیں بگڑ جانے کی وجہ سے خفا ہے) اور اگر باپ نہیں ہے تو ماں یا خاندان کی کوئی دوسری بزرگ خاتون 'راوی' کا حد درجہ خیال رکھتی ہیں (مراسلہ، بن بست، گنجفہ) اور یہ بھی ایک دلچسپ مشاہدہ ہے کہ کسی افسانے میں یہ 'راوی' 'باپ' نہیں بلکہ ہمیشہ 'بیٹا' ہے۔ اس طرح نیر مسعود کے تمام افسانوں میں 'راوی' کے کردار، فکر اور طور طریقوں میں ایک یکسانیت کی صفت رکیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

لیکن جو بات سب سے زیادہ نمایاں بلکہ حیرت انگیز ہے وہ یہ کہ راوی کی داخلی کیفیات کا نہ کہیں کوئی ذکر ہے اور نہ ہی راوی کے مکالموں سے اس کا کوئی پتہ چلتا ہے۔ خصوصاً راوی کے بیانات میں کہیں کوئی جذباتی وفور، کوئی ذاتی involvement ظاہر نہیں ہوتا۔ اس کے ہر بیان یا مکالمے میں جاری نثریہ میں اس کی 'ذات' اس درجہ منہا کر دی گئی ہے کہ اس کا بیانیہ اخبار کی خبر کی زبان معلوم ہوتا ہے۔

اس قسم کے واحد متکلم راوی کے لیے، جس کی نہ کوئی شخصیت' تشکیل دی گئی ہو (یہاں شخصیت سے مراد کردار کی بشری صفات ہیں) اور نہ ہی وہ اپنے بیانیہ میں اپنی داخلی کیفیت یا اپنی پسند وناپسند کا ذکر کرتا ہو اور نہ ہی بیان میں کسی جذباتی ردعمل کا شائبہ ہو، بعض تنقید نگار اس کے لیے ''قواعدی میں'' (Grammatical 'I') کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ یعنی وہ راوی جو متن کی قواعدی ضرورت پوری کرتا ہے اس کے ذریعہ متن کی صرف ونحو متعین کی جاتی ہے۔ اپنے 'راوی' کو نیر مسعود نے شعوری طور پر بے نام ونشان رکھا ہے اس لیے راوی کے بیانات میں اس کے ''لہجہ'' یا ''اظہار کی کیفیت'' کا کوئی شائبہ نہیں۔ وہ اپنے جذباتی تعلق کو یہاں تک کہ اپنے

جذباتی کوائف کو انتہائی معروضی انداز میں ''خبر'' کے طریقے سے بیان کرتا ہے۔ ''وقفہ'' میں اپنے باپ کے مرنے کی اطلاع ان الفاظ میں دی گئی ہے:

''میرا باپ، بہت دنوں تک زندہ نہیں رہا۔ آخری دنوں میں وہ زیادہ تر خاموش پڑا رہتا تھا۔ صرف کبھی دھیرے دھیرے کراہنے لگتا لیکن پوچھنے پر کبھی بتاتا نہیں کہ اسے کیا تکلیف ہے.....جب میں ڈرتا ہوا اس کے بستر کے پاس پہنچا تو وہ مجھے زندہ ملا۔ مجھ کو دیکھتے ہی اس نے ایک ہاتھ آگے بڑھایا اور میرا شانہ پکڑ کر جلدی جلدی کچھ کہنے لگا۔ اس کی آواز بہت دھیمی تھی۔ میں ٹھیک سے سننے کے لیے اس کے اوپر جھک گیا۔ پھر بھی میری سمجھ میں نہیں آیا کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، بہت جھک کر سننے پر صرف اتنا سمجھ میں آیا کہ وہ تتلا کر بول رہا ہے۔ اسی وقت وہ بے ہوش ہو گیا اور اسی بے ہوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا۔'' عطر کافور۔ وقفہ۔ (ص ۱۲۴)

اپنے باپ کی موت کا راوی پر گہرا اثر ہوا اور اس کی طبیعت بگڑنے لگی۔ اب اس کیفیت کے بیان میں بھی نہ تو صفات Adjectives کا استعمال کیا گیا ہے، نہ ہی دل کی کیفیت کا کوئی ذکر ہے صرف ان محرکات کا تفصیلی بیان ہے، جو راوی پر باپ کی موت کے اثر کے نتیجہ میں ظاہر ہوا:

''باپ کے مرنے کے بعد میں دیر تک پرسکون رہا۔ میں نے بڑی سنجیدگی کے ساتھ اس کے آخری انتظامات کے متعلق استاد سے صلاح مشورہ کیا اور ہر بات کا خود فیصلہ کیا۔ لیکن جب وہ انتظام شروع ہو گئے، تو میرے سر کے اندر کوئی چیز ہلی اور مجھ میں ایک جوش پیدا ہو گیا۔ میں نے اسی جوش میں فیصلہ کیا کہ موت میرے باپ کی نہیں، میری ہوئی ہے۔ پھر یہ فیصلہ کیا کہ باپ بھی میں خود ہی ہوں، پھر مجھ کو یہ دونوں فیصلے ایک معلوم ہونے لگے۔ اور میں نے عجب واہیات حرکتیں کیں۔ صحن سے اینٹوں کے ٹکڑے اٹھا اٹھا کر دوہرے دالان میں پھینکے اور خود کو مخاطب کر کے تتلانا شروع کر دیا۔ میرے باپ کا مردہ نہلانے کے لیے جو پانی بھرا گیا تھا اس میں سے کچھ اپنے اوپر انڈیل لیا اور باقی میں کوڑا کرکٹ ملا دیا۔ اس کے بدن پر لپیٹنے کے لیے جو سفید کپڑا منگایا گیا تھا اسے کھول کر خود کو اس میں لپیٹ لیا اور جب اسے لے کر جانے لگے تو اس میں بھی ایسی رکاوٹیں ڈالیں کہ کئی بار اس کی میت زمین پر گرتے گرتے بچی۔ میں نے اتنا ہنگامہ کیا کہ لوگ اس کے مرنے پر افسوس ظاہر کرنا

بھول گئے۔ آخر مجھے زبردستی پکڑ کر واپس لایا گیا اور گھر میں بند کر دیا گیا۔ جہاں روتی ہوئی خستہ حال بڑھیوں کی تسلی آمیز باتیں سن کر مجھے اس قدر غصہ آیا کہ کچھ دیر کے لیے میں اپنے باپ کی موت کو بھول گیا۔ لیکن میں نے ان بڑھیوں پر اپنا غصہ ظاہر نہیں ہونے دیا۔ اور توقع کے بالکل خلاف مجھ کو نیند آ گئی۔"

(عطر کافور، وقفہ، صفحہ ۱۲۵)

'وقفہ' میں راوی اپنے باپ کو 'تم' کہہ کر مخاطب کرتا ہے اور بعض مرتبہ قدرے تحقیری الفاظ (مثلاً "بڈھے" یا فعل "کرتا ہے") استعمال کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بچپن سے خود راوی کے ساتھ باپ کا رویہ انتہائی زم رہا۔ بلکہ بقول راوی وہ اسے اپنا خاندانی ملازم سمجھتا تھا۔ اسے بہت برسوں کے بعد اندازہ ہوا کہ یہ غالباً میرا باپ ہے۔ لیکن جب معلوم بھی ہو گیا تو باپ کے احوال/اعمال کے بیان کا صیغہ تبدیل نہیں ہوتا۔ چنانچہ مذکورہ اقتباس میں ہر جگہ "ان کے" کی جگہ "اس کے" یا "اسے" ہی استعمال ہوا ہے۔ تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ اپنے محترم بزرگ کی وفات کی اطلاع کے لیے مستعمل کلمات کے بجائے باپ کے مرنے کی اطلاع اس طرح دی گئی ہے (اسی بے ہوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا) گویا وہ کوئی اجنبی ہو۔ باپ کے جسم کے لیے مردہ نہلانا' اور کفن کے لیے بدن پر لپیٹنے کے لیے سفید کپڑا کے Signifier استعمال کیے گیے ہیں۔ کیا راوی اس سفید کپڑے کا اصطلاحی نام نہیں جانتا؟ لیکن یہ پورا بیان اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ منظر کیمرے کی آنکھ سے دیکھے گئے جاری نشریہ (Running Commentary) کا تاثر دینے لگتا ہے۔ اس لیے اگر اس بیان میں راوی کی جگہ کسی دوسرے شخص کو رکھ کر Pronoun "وہ" یا "اس نے" کے ذریعہ پورا بیان دہرایا جائے تو شاید ایک لفظ بھی تبدیل کرنے کی ضرورت نہ محسوس ہو۔ اس لیے اس پورے بیان میں بہ مشکل ہی کوئی لفظ/جملہ ایسا نکلے جو واحد متکلم راوی کے لیے مخصوص ہو۔ اس طرح 'راوی' خود منظر کا حصہ نہیں رہ جاتا بلکہ ایک قدرے بے تعلق ناظر میں بدل جاتا ہے۔ یہی صورت "بائی کے ماتم دار" کے اس حصے میں ہے جہاں بائی کی موت پر اس کے بہت سارے رشتہ دار راوی کے سامنے والے مکان میں جمع ہو گئے ہیں۔ (افسانے میں ضمناً یہ اطلاع بھی شامل تھی کہ اس شہر میں اس عورت کا کوئی رشتہ دار نہیں تھا) اور بین کرتے ہوئے اس کے بدن سے زیور اتارتے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ ایک عورت روتی، بین کرتی ہوئی اس پر گر پڑتی ہے اور اس کے سونے کے بندے چرانے کے لیے اس کا کان کاٹ کر

اپنے منہ میں رکھ لیتی ہے۔ لیکن یہ سارا منظر 'راوی' اپنے مکان کی بالکونی سے دیکھتا ہے جہاں تک اس مکان میں آنے جانے اور بین کرنے والی عورتوں کی کوئی آواز نہیں پہنچ رہی ہے تو سارا منظر آوازوں کے بغیر صرف خبر کا تاثر دیتا ہے۔ ''ندبہ'' میں قبیلے ایسی زبان میں بین کر رہے ہیں جو راوی جانتا ہی نہیں تو اسے معلوم ہی نہیں ہوتا کہ یہ کیا کہہ رہے ہیں۔ ان تمام صورتوں میں آواز/الفاظ سے منسوب لہجہ اور اس سے ظاہر ہونے والی کیفیت بیان کرنا غیر ضروری ہو جاتا ہے۔

ایسا بے نام، جذبہ سے عاری اور اس حوالے سے بے شناخت 'راوی' صرف نیرؔ مسعود کے افسانوں میں ہے۔ اگر اس راوی کی کوئی شناخت قائم بھی ہو سکتی ہے تو صرف ان معاشرتی/تہذیبی حوالوں سے جن کا ذکر افسانے میں راوی کے گھر، محلے اور شہر میں عام معتقدات' معاشرت اور رسوم کے طور پر ہوا ہے۔

واقعہ کی جگہ ''واہمہ'' کی تفصیل سے بیانیہ کی تعمیر خود ''واقعہ'' کی پہلے ''محسوس'' میں تقلیب اور اکثر ایک مبہم، غیر یقینی، بڑی حد تک خارجی حوالوں سے بے نیاز اور بعض جگہ استبعادی زبان میں بیان، ان افسانوں کا راوی (صرف ''میں'') اور اس کا مکمل غیر شخصی بیانیہ، نیرؔ مسعود کے افسانوں کے وہ امتیازات ہیں، جن میں ان کا کوئی شریک نہیں۔ مزید یہ کہ نیر صاحب نے جس سوچے سمجھے طریقے سے افسانے تعمیر کیے ہیں، اس سے ان کے تمام افسانے ایک دوسرے سے مختلف سطحوں پر حیرت انگیز طور پر مربوط ہو گئے ہیں۔ گویا ان کا یہ چالیس سالہ (۱۹۷۱۔ ۲۰۱۱ء) تخلیقی سفر زمانی (Synchronic) حال ہے، جس میں ارتقاء کے بجائے متون کے درمیان اشتراک اور بیانیہ کے خارجی حوالوں کے بجائے خود اپنی تعمیر کے بیان کی طرف نمایاں مراجعت (Self Reflection) مرکزی حوالے رکھتے ہیں۔

تمثال مسعود

کلاسیکی ادب کا ہمدردانہ مطالعہ

نیرؔ مسعود کی ادبی زندگی کا بنیادی نظریہ

نیرؔ مسعود کے ساتھ ہونے والے انٹرویو اور ان پر لکھے جانے والے مضامین میں ان کے ادبی کارناموں کے برخلاف ان کی افسانہ نگاری پر زیادہ باتیں کی گئی ہیں۔ ان میں بھی عموماً افسانے کی تکنیک پر بات ہوئی ہے یا ان کے افسانوں کو لکھنؤ کی نمائندگی کرنے والی کہانیاں ثابت کیا گیا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نیرؔ مسعود کی کچھ کہانیوں میں لکھنؤ جھلکتا ہے مگر ایک بڑی تعداد ایسے افسانوں کی ہے جو لکھنؤ اور اودھ سے تعلق نہیں رکھتے، جیسے سلطان مظفر کا واقعہ نویس، دھول بن، ساسان پنجم، دنبالہ گرد اور شیشہ گھاٹ۔ لہٰذا جس طرح ان کے تمام افسانوں کا تجزیہ کیے بغیر نیرؔ مسعود کو "لکھنؤ کی نمائندگی" کرنے والے افسانہ نگار کے خانے میں محدود کرنا درست نہیں ہے اسی طرح ان کو صرف افسانہ نگار کے حوالے سے سمجھنا بھی درست نہیں ہے کیوں کہ ان کے ادبی کاموں کی تعداد افسانوں کے مقابلے میں خاصی زیادہ ہے۔

اس مضمون کے عنوان کی خاطر سے ادبی تحریروں بالخصوص کلاسیکی نثر، کلاسیکی نظم، اردو مرثیہ اور اودھ کے موضوع پر لکھی گئی نیرؔ مسعود کی تحریروں کو اس مضمون میں شامل کیا گیا ہے۔ چونکہ نیرؔ مسعود نے کبھی کسی ادبی تحریک یا نظریے سے خود کو وابستہ نہیں کیا تھا اس لیے آگے بڑھنے سے پہلے اس مضمون کے موضوع کی زمین کو ہموار کرنے کے لیے "اصلاحی تحریک" کا پس منظر دیکھ لینا بہتر ہوگا۔

جیسا کہ معلوم ہے کہ برطانوی کلونیولزم یعنی انگریزوں کی اقتداری موجودگی نے برصغیر میں ایک ذہنیت کو جنم دینا شروع کیا۔ ۱۹ ر صدی سے معاشرے کی اصلاح، ادب و شاعری اصلاح، تعلیمی نظام کی اصلاح، عورتوں کی تعلیم اور مذہب کی اصلاح کے مقصد سے جو اصلاحی

تحریکیں وجود میں آئیں ان کے پس منظر میں یہ ذہنیت بڑی حد تک کارفرما تھی۔ یہاں یہ بات واضح رہے کہ ''اصلاح'' کا تصور مکمل طور پر انگریزوں کی دین نہیں تھا، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ انگریزوں کی سرپرستی میں یہ اصلاحی تحریکیں باقاعدہ منظم طریقے سے کام کر رہی تھیں۔ جیسے عورتوں کی تعلیم کے لیے باقاعدہ تحریک چلائی گئی اور اس کے لیے خاص عورتوں کے پڑھنے کے لیے کتابیں لکھوائی گئیں۔[۱] ایک بڑی حد تک ان تحریکوں کے زیر اثر مسلم معاشرے کی اصلاح، اردو زبان وادب کی اصلاح کی خاطر سید احمد خان، الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد، نذیر احمد وغیرہ مصلحین کی ایک جماعت ابھر کر سامنے آ گئی تھی جس کا ماننا تھا کہ وقت بدل رہا ہے، آنے والا زمانہ ''سائنس'' کا ہے اور ہماری زبان ''اردو'' ایک نامکمل اور بازاری زبان ہے لہٰذا یہ ''سائنس'' اور ''نیچرل'' خیالات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔[۲،۳،۴] اس جماعت کا یہ بھی کہنا تھا کہ اردو ادب معاشرے کو زیادہ فائدہ نہیں پہنچاتا کیوں کہ بیشتر شاعری اور نثر میں حقیقت سے دور عموماً خیالی باتیں اور لفظی بازیگری ہوتی ہے۔ تفصیل کے لیے الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد، نذیر احمد وغیرہ کی تحریریں دیکھی جا سکتی ہیں، کچھ مختصر حوالے اس مضمون میں بھی آئیں گے۔ ان مصلحین کا خاص نشانہ غزل، مثنوی اور داستان تھا۔ اس کا جواز یہ تھا کہ جس محبوب کے بارے میں غزل کہی جاتی ہے وہ اول تو خیالی ہے اور اکثر ایک مرد ہے اور معشوق کے مرد ہونے سے غزل میں امرد پرستی کے جذبات نظم کیے جاتے ہیں یہ بہت فحش اور بے حیائی کی باتیں ہیں۔[۵] مثنوی کے متعلق یہ بتایا گیا کہ اس میں جو عشقیہ قصے بیان کیے جاتے ہیں وہ بے حیائی کی طرف راغب کرنے والے ہیں کیوں کہ زیادہ تر قصے پست خیالات اور بیہودہ مضامین سے بھرے ہوتے ہیں۔ ان مصلحین نے داستان گوئی کا تجزیہ یوں کیا کہ اس میں شروع سے آخر تک نہ صرف خیالی قصے ہوتے ہیں بلکہ جادو، سحر اور مافوق الفطرت جیسی باتیں ہوتی ہیں، فحش اور شرک وکفر سے بھی یہ داستانیں بھری ہوئی ہیں۔

اوپر کہی گئی باتوں کے لیے جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے ان کے علاوہ ۱۹/ویں صدی اور بعد کے بھی اردو ادب سے بے شمار مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اصلاحی تحریک کے زیر اثر شروع ہونے والی ناول نگاری کا ایک بڑا مقصد یہ تھا کہ معاشرے کی اصلاح ہو اور بتایا جائے کہ ''طوطا مینا'' کے جھوٹے قصے سنانا کتنا لغو مشغلہ ہے۔ اسی مقصد سے لکھے جانے والے ناولوں میں سے ایک ناول کی میں یہاں مثال دینا چاہتا ہوں۔ اصلاحی تحریک سے وابستہ محمد نذیر احمد نے کئی ناول لکھے جن

میں ''توبتہ النصوح'' ۱۸۷۰ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کے مرکزی کردار نصوح کو ایک موقعے پر اپنے بیٹے کلیم کے کمرے میں رائج اردو اور فارسی کتابوں سے بھری الماری ملتی ہے۔ ناول میں ان کتابوں کا تذکرہ یوں کیا گیا ہے:

''کیا اردو اور کیا فارسی سب کی سب کچھ ایک ہی طرح کی تھیں۔ جھوٹے قصے، بیہودہ باتیں، فحش مطلب، لچے مضمون، اخلاق سے بعید، حیا سے دور۔''۱۰

آگے بڑھ کر ناول میں ان کتابوں کا انجام یوں دکھایا گیا ہے:

''نصوح ان کتابوں کی جلد کی عمدگی، خط کی پاکیزگی، کاغذ کی صفائی، عبارت کی خوبی، طرز ادا کی برجستگی پر نظر کرتا تھا تو کلیم کا کتاب خانہ اس کو ذخیرہ بے بہا معلوم ہوتا تھا، مگر معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد سوختنی اور دریدنی تھی...... (نصوح) بار بار کتابوں کو الٹ الٹ کر دیکھتا تھا اور رکھ دیتا تھا۔ آخر کار یہی رائے قرار پائی کہ ان کا جلا دینا ہی بہتر ہے۔ چنانچہ بھری الماری کتابیں لکڑی کندے کی طرح اوپر تلے رکھ کر آگ لگا دی۔''۱۱

کتابوں کے جلائے جانے پر نصوح کی بیوی کو تشویش ہوتی ہے کہ کتاب کی لوگ عزت کرتے ہیں لیکن ان کتابوں میں ایسی کیا بات تھی کہ نصوح نے ان کو جلا دیا۔ نصوح کی زبانی اس کا جواب سنیے:

''جن کتابوں کو میں نے جلا دیا ان کے مضامین شعر اور کفر اور بے دینی اور بے حیائی اور فحش اور بد گوئی اور جھوٹ سے بھرے ہوئے تھے۔''

ناول میں جلائی جانے والی کتابوں کی فہرست دیکھنے سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ناول کا کردار نصوح کس ادبی سرمائے کو مسترد کر رہا تھا: کلیات آتش، واسوخت امانت، فسانہ عجائب، قصہ گل بکاولی، مثنوی میر حسن، آرائش محفل، غزلیات چرکین، ہزلیات میر جعفر زٹلی، مرزا سودا کے قصائد اور ہجو، دیوان جان صاحب، بہار دانش با تصویر، اندر سبھا، میر انشا اللہ خاں کی دریائے لطافت، کلیات رند۔

مسترد کرنے والی ان کتابوں کی فہرست میں نظیر اکبر آبادی کا دیوان بھی شامل ہے جس کی حیثیت اور مقام کا فیصلہ کوئی ادیب یا بالغ النظر کردار نہیں کرتا بلکہ نصوح کا سب سے چھوٹا اور نو عمر بیٹا سلیم کرتا ہے:

"چونکہ بھائی جان [کلیم] نے دیوان [دیوان نظیر اکبرآبادی] کی بہت تعریف کی تھی، میں نے اس کو نہایت شوق سے کھولا تو پہلے ہی چوہوں کا اچار نکلا۔ اس کے مضمون سے میری طبیعت کچھ ایسی کھٹی ہوئی کہ میں نے دونوں کتابیں پھیر دیں۔" [۱۳]

ایک بات یہاں ذہن میں رہے کہ نذیر احمد تفریح کے لیے فکشن نہیں لکھ رہے تھے بلکہ باقاعدہ معاشرے کی اصلاح کی خاطر اور عورتوں کی تعلیم کی اہمیت سمجھانے کے مقصد کے تحت ناول لکھ رہے تھے۔ اور یہ بھی یاد رہے کہ اس طرح کے ناول اردو کے ساتھ ہندی اور دوسری کئی زبانوں میں بھی لکھے جا رہے تھے اور ان ناول نگاروں کی حوصلہ افزائی کرنے کے لیے انگریزی حکومت نے ۱۸۶۸ء سے انعامی مقابلہ بھی شروع کیا تھا۔ [۱۴] ۱۸۷۴ء تک اس انعامی مقابلے میں ۱۶۴۱ کتابیں انعام کے لیے پیش کی گئیں [۱۵] جن میں نذیر احمد کو ان کے ناول "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" کے لیے انعام بھی مل چکے تھے۔ [۱۶] ۱۸۷۳ء میں سررشتہ تعلیم ممالک مغربی وشمالی کے انگریز ڈائرکٹر میتھو کمپسن نے "توبتہ النصوح" پر تفصیلی تبصرہ کرنے کے بعد ان جملوں پر اپنا ریویو ختم کیا ہے:

"ہندوستانی مولوی نذیر احمد کے نہ صرف اس لیے مشکور ہوں گے کہ ان کے نقص اس [توبتہ النصوح] میں عموماً ظاہر ہو گئے ہیں بلکہ اس واسطے بھی کہ ان نقصوں کے رفع کرنے کا چارۂ کار بھی بتا دیا گیا ہے۔ میری رائے میں مصنف [نذیر احمد] مستحق انعام اول درجے یعنی ایک ہزار روپے کا ہے۔" [۱۷]

بہرحال، سال ۱۸۷۴ء کے انعامی مقابلے میں ایک بار پھر نذیر احمد کو ان کے ناول "توبتہ النصوح" کے لیے اول درجے کا ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ میتھو کمپسن کو یہ ناول اس قدر پسند آیا تھا کہ انھوں نے انگریزی میں اس کا ترجمہ بھی کیا تھا۔ [۱۸] اس کے بعد آنے والے اگلے ۶۰ برس میں دوسری کئی وجہوں کے ساتھ سیاسی بے چینی کے سبب ان اصلاحی تحریکوں کے نظریے میں کچھ تبدیلی آئی اور پھر ہندوستان کی انگریزی حکومت سے آزادی کے باب میں ان تحریکوں کے مزاج اور مقصد میں مزید تبدیلیاں آئیں جن میں شاید ترقی پسند تحریک آخری اور نمایاں صورت تھی۔ اصلاحی تحریک سے ترقی پسند تحریک کا مزاج بھلے ہی مختلف ہو لیکن "اصلاح" کا عنصر قریب سو برس بعد ترقی پسند تحریک میں اس وقت بھی نمایاں طور پر موجود تھا جس وقت نیر مسعود نے اپنی ادبی زندگی کی ابتدا کی۔

نیر مسعود نے ۱۹۶۵ء میں اردو میں ڈی فل کی سند حاصل کی۔ انھوں نے رجب علی بیگ

سرور کو اپنی تحقیق کے لیے منتخب کیا۔ ان کی ڈی فل کے تحقیقی مقالے کا عنوان تھا: ''رجب علی بیگ سرور: حیات اور کارنامے'' اردو ادب میں عموماً رجب علی بیگ سرور کی حیثیت ایک داستان گو، مقفیٰ اور مسجع نثر لکھنے والے کلاسیکی نثر نگار کی ہے جن کا ذکر ان کی داستان ''فسانہ عجائب'' کے ساتھ لازماً آتا ہے۔ یہ وہی ''فسانہ عجائب'' ہے جس کو نذیر احمد نے معاشرے کی اصلاح کی خاطر اپنے ناول ''توبتہ نصوح'' میں جلا دیا تھا۔ اس کے جلائے جانے کے تقریباً سو برس بعد تک سرور کی نثر کو ''مصنوعی طرز'' ہی مانا جا رہا تھا، مثلاً مقبول تنقید نگار کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' میں فسانہ عجائب کے بارے میں یہی رائے دی ہے۔ لیکن نیّر مسعود نے سرور کی تحریروں کا جائزہ لے کر ۱۸۷۰ء سے اپنے زمانے کو محیط اس عمومی نظریے کی اصلاح کی کہ سرور بہت پر تکلف، رنگین اور مصنوعی نثر لکھتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون ''رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب'' میں نیّر مسعود لکھتے ہیں:

> ''ہماری بیشتر تنقید نے سرور کے ساتھ کچھ یک طرفہ سا رویہ اختیار کر رکھا ہے اور ان کی نثر کو بے لطف، پر تکلف اور از کار رفتہ قرار دے کر قریب قریب مسترد کر دیا ہے۔ اپنے کلاسیکی سرمایے کے ساتھ یہ سلوک مناسب نہیں ہے اور ہماری ادبی اور تخلیقی نثر کی تاریخ میں سرور زیادہ توجہ اور ہمدردانہ مطالعے کا تقاضہ کرتے ہیں۔''[19]

اپنے اس مضمون میں نیّر مسعود نے بھلے ہی نذیر احمد کے ناول ''توبتہ النصوح'' میں فسانہ عجائب کی ادبی حیثیت کو مسترد کر کے اس کے جلائے جانے کا حوالہ نہ دیا ہو لیکن وہ اس قسم کے رویے سے بہ خوبی واقف تھے اسی لیے انھوں نے کہا کہ ''کلاسیکی سرمایے کے ساتھ یہ سلوک مناسب نہیں ہے۔'' نہ صرف اپنے اس مضمون میں بلکہ عموماً وہ اپنی تحریروں میں ''اصلاحی تحریک'' کا حوالہ نہیں دیتے تھے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ برطانوی کلونیولزم سے نظر ہٹا کر ادب کا مطالعہ کرنے کے رجحان کی اردو ادبیات میں خاصی کمی ہے۔ ایسی صورت میں اصلاحی تحریک اور برطانوی کلونیولزم کا حوالہ نہ دے کر نیّر مسعود نے اردو کلاسیکی سرمایے کے مطالعے کے کئی اہم پہلوؤں پر غور کرنے کی تحریک دی۔ مثال کے طور پر اردو ادبیات میں عام تصور یہی ہے کہ اردو نثر کی توسیع اور ترقی اصلاً اصلاحی تحریک اور برطانوی کلونیولزم کی وجہ سے ہوئی ہے ورنہ پہلے یعنی کلاسیکی اردو نثر میں مصنوعی انداز کی زبان میں جھوٹے قصے ہی ہوتے تھے۔[20] نیّر مسعود نے اس خیال کو مسترد کیا

اور سرور پر اپنے تحقیقی کام کے ذریعے اردو نثر کی تاریخ کا مطالعہ کرنے کا ایک عمیق اور مختلف نظریہ پیش کیا۔ کلاسیکی اردو ادب کی بابت اصلاحی تحریک کے رویے کے برخلاف نیرّ مسعود کا رویہ ''ہمدردانہ مطالعہ'' کا تھا۔ اس نظریے کی اہمیت آگے آنے والی مثالوں سے واضح ہو جائے گی۔ فی الحال ایک مثال کے لیے رجب علی بیگ سرور پر ان کے تحقیقی کاموں کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ سرور کی نثر کا جائزہ انھوں نے صرف ''فسانہ عجائب'' کو پڑھ کر نہیں لیا بلکہ ایک محتاط محقق اور ذمے دار تنقید نگار کی حیثیت سے سرور کی داستان نویسی، تاریخ نگاری، ترجمہ نگاری اور خطوط نویسی کا بغور مطالعہ کیا ہے۔ میرا ماننا ہے کہ نیرّ مسعود کے اس الزام کو اردو نہیں بلکہ پورے مشرقی وسطی ایشیا اور مشرق وسطہ کے حوالے سے "Orientalism" کے پس منظر میں دیکھا جائے تو ان کے اس رویے کی اہمیت کا دائرہ خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔۱۲

اتنی بات کرنے کے بعد میں کہہ سکتا ہوں کہ نیرّ مسعود نے اپنے ادبی سفر کی ابتدا میں یہ واضح کر دیا تھا کہ وہ برطانوی کلونیولزم، اصلاحی تحریکوں اور مصلحین کی تنقیدوں سے قطعی طور پر نہ مرعوب ہوں گے اور نہ ہی ان سے راغب ہوں گے بلکہ اردو کے کلاسیکی ادبی سرمائے پر لگائی جانے والی غلط اور نامناسب تہمتوں کا دفاع کریں گے۔ دفاع کرنے کا یہ رجحان نیرّ مسعود کی ادبی ذمہ داری کے احساس کو ظاہر کرتا ہے۔ میں اس ذمے داری کے احساس کو ان کی تقریباً پوری ادبی زندگی کا محرک مانتا ہوں اور یہ بھی مانتا ہوں کہ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کی شروعات ''رجب علی بیگ سرور: حیات اور کارنامے'' میں جس نظریے یعنی ''ہمدردانہ مطالعہ'' کو بنیاد بنایا تھا اس پر وہ قائم بھی رہے۔

نثر کے بعد اس مضمون کے دوسرے حصے یعنی اردو شاعری کے تعلق سے نیرّ مسعود کے کام اور رویے کی بابت چند باتیں دیکھ لینے کی ضرورت ہے۔ جیسا کہ اوپر بتایا جا چکا ہے کہ ۱۹ویں صدی سے شروع ہونے والی اصلاحی تحریک کا خاص نشانہ اردو شاعری تھا لہٰذا شاعری کی اصلاح کے لیے جو کتابیں اور مضامین شائع ہوئے ان کی فہرست طویل ہے جن میں شاید سب سے اہم الطاف حسین حالی کی ۱۸۹۰ء میں شائع ہونے والی کتاب ''مقدمہ شعر وشاعری'' ہے۔ یہ ایک وجہ ہے کہ اس مضمون میں اکثر مثالیں اسی کتاب سے دی جائیں گی دوسری وجہ یہ ہے کہ الگ الگ کتابوں کے حوالے دے کر میں قاری کو الجھانا نہیں چاہتا۔ اور تیسری وجہ یہ ہے کہ نیرّ مسعود کے والد مسعود حسن ادیب نے اپنی مقبول کتاب ''ہماری شاعری'' حالی کی تنقید کے سلسلے میں ۱۹۲۸ء

میں شائع کی تھی۔ اپنی کتاب کے دیباچے میں ادیب لکھتے ہیں:

''اس [الطاف حسین حالی کی مقدمہ شعر و شاعری] کی تصنیف کا خاص مقصد یہ ہے کہ اردو شاعری کے نقائص دکھائے جائیں اور ان کی اصلاح کی تدبیریں بتائی جائیں .... [ہماری شاعری کا اہم مقصد یہ ہے کہ] اردو شاعری کے بے عیب اور قابل تعریف حصے کو نمایاں کر کے اس کا وقار تعلیم یافتہ طبقے کی نگاہوں میں قائم کیا جائے .... یعنی ''ہماری شاعری'' ''شعر و شاعری'' کا جواب نہیں بلکہ تتمہ ہے۔''۲۲

کتاب کے دیباچے میں بتائے گئے مقصد کے حصول کے لیے ادیب نے اصلاحی تحریک ، حالی، مغربی تنقید، خاص کر انگریز دانشوروں کی تنقید سے بحث کر کے کلاسیکی اردو شاعری کی خوبیوں کو نمایاں کیا ہے اور جو اعتراض کیے جا رہے تھے ان کا جواب دیا ہے۔ اپنے والد کے اس مایہ ناز کام کے بعد نیّر مسعود نے کلاسیکی شاعری کے متعلق جو تنقیدی تحریریں پیش کی ہیں ان تحریروں کا جائزہ لے کر میں یہ سمجھنے کی کوشش کروں گا کہ نیّر مسعود نے حالؔی کی تنقید کے متبادل اردو کلاسیکی شاعری کے مطالعے کا کیا طریقہ کار پیش کیا ہے۔۲۳

حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں ۱۷ صدی کے ایک انگریز شاعر جان ملٹن کی بتائی ہوئی شاعری کی تعریف کو خاصی حد تک بنیاد بنا کر اردو شاعری کی تنقید کی ہے۔ یہاں جان ملٹن اور حالی کی تنقید کی تفصیل اور تفسیر پر بحث کرنے کا موقع نہیں ہے لیکن اس موضوع پر کام کرنے والوں کے لیے تحقیق کر کے یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ مشرقی ادب کے لیے حالی مغربی ادیب کی تنقید کو مستند کیوں مان رہے تھے؟ اور یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ حالی نے ''بذات خود'' کس حد تک جان ملٹن کا مطالعہ کیا تھا۔ فی الحال غزل کے مضامین اور اردو زبان کے متعلق ''مقدمہ شعر و شاعری'' سے یہ مثالیں دیکھیے:

''ہم لوگ جب غزل لکھ کر مشاعرے میں جاتے ہیں تو اپنے دل میں سمجھتے ہیں کہ ہم سب سے الگ اور اچھوتے مضمون باندھ کر چلے ہیں مگر غزل کو دیکھیے تو وہی انگریزی مٹھائی کا بکس ہے کہ مٹھائیوں کی شکلیں مختلف ہیں لیکن مزا سب کا ایک ہے۔''۲۴

میں انگریزی مٹھائیوں کا ماہر تو نہیں ہوں لیکن آج بھی کھانے کی میز پر تواضع کے لیے پر تکلف انگریزی مٹھائیوں کی بیسیوں قسمیں موجود ہیں۔ ان مٹھائیوں کا تاریخی پس منظر، ان کے ذائقوں اور خوشبوؤں کی تفصیل ایک الگ دنیا کھولتی ہے جس کا مطالعہ کرنے کو پچاسوں کتابیں

موجود ہیں۔ لہٰذا انگریزی مٹھائی کے حوالے سے غزل کے مضامین کی یکسوئی پر حالؔی نے جو الزام لگایا ہے اس سلسلے میں بات کرنا لاحاصل ہے۔ غزل کی محدود لفظیات اور اصطلاحات کو بھی یہ مصلحین اردو شاعری کی بڑی کمزوری مان رہے تھے کہ حقیقی جذبات کو نظم میں منتقل کرنے میں اردو پوری طرح سے اہل نہیں ہے جبکہ مرزا غالب اپنے شاگردوں کو تنبیہ کرتے تھے کہ غزل کی رائج لفظیات سے باہر نہ نکلنا چاہیے، مثال کے لیے قدؔر بلگرامی کے نام غالبؔ کے خطوط دیکھے جاسکتے ہیں۔ بہر حال مرزا غالبؔ کے ہی شاگرد حالؔی غزل کی زبان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''جس طرح ہماری غزل کے مضامین محدود ہیں اسی طرح اس کی زبان بھی ایک خاص دائرے سے باہر نہیں نکل سکتی کیونکہ چند معمولی مضمون جب صدیوں تک برابر رٹے جاتے ہیں تو زبان کا ایک خاص حصہ ان کے ساتھ مخصوص ہو جاتا ہے جو کہ زبانوں پر بار بار آنے اور کانوں سے بار بار سننے کے سبب زیادہ مانوس اور گوارا ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اگر ان الفاظ کی جگہ دوسرے الفاظ جو انھیں کے ہم معنی ہوں استعمال کیے جائیں تو غریب اور اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔'' ۲۵

نیرؔ مسعود نے ان دونوں الزاموں یعنی محدود مضمون اور لفظیات کے جواب میں براہ راست تو کچھ نہیں لکھا لیکن ان کی کتاب ''تعبیر غالب'' کو خاص اس نظر سے دیکھا جاسکتا ہے۔ جس میں انھوں نے غالبؔ کے چند شعروں میں موضوعات کی نوعیت اور لفظوں کی معنوی تہوں پر بحث کی ہے۔ حالؔی اور دوسرے مصلحین نے غزل کی ان کمزوریوں کے ضمن میں لکھنوی غزل کے متعلق یہ فیصلہ صادر کر دیا تھا کہ اس میں ''لفظوں کی بازیگری'' کے سوا کچھ نہیں اور غزل کہنا محض وقت کی بربادی ہے۔ اپنے ایک مضمون ''لفظی رعایتیں اور لکھنوی شاعری'' میں نیرؔ مسعود نے براہ راست اس الزام کی تردید کی ہے:

> ''...... یہ طے کر لیا گیا کہ لکھنوی شاعری میں الفاظ کی بازی گری کے سوا اور کوئی خاص بات نہیں ہے...... اس طرز...... [الفاظ کی بازی گری] کے شاعروں نے لفظ کو محض معنی و موضوع کے اظہار میں صرف کر دینا کافی نہ سمجھا بلکہ خود لفظ کو بھی اپنا موضوعِ فن بنایا۔ ان شاعروں نے لفظ کے دوسرے مفاہیم کی طرف محض اپنے انداز بیان سے ذہنوں کو منتقل کر کے اس لفظ کی ثانوی قوتوں کو بھی ابھارنا ضروری سمجھا۔

جب ایک لکھنوی شاعر نے کہا تھا:

لہرا کے کبھی جاتے ہیں دریا کبھی تالاب کیا ہم کو جھکاتی ہے کنویں چاہ تمہاری

تو اس نے یہ نہ سوچا ہوگا کہ کچھ مدت کے بعد قاری اس شعر کو تضحیکی مسکراہٹ کے ساتھ پڑھے گا اور ''لہرا کے''، ''دریا''، ''تالاب'' اور اس سے بھی زیادہ ''کنویں'' اور ''چاہ'' کی رعایت لفظی اس کو بدمزہ کر دے گی۔ بے چارے شاعر نے تو ''چاہ'' کے لفظ میں دہری قوت پیدا کی تھی۔ اس قوت سے قطع نظر کر لیجیے تو محبت کا مفہوم ادا کر دینے کے بعد لفظ ''چاہ'' کا کام ختم ہو جاتا ہے، گویا یہ ایک اینٹ تھی جو معنی کی دیوار تعمیر کرنے میں صرف ہو کر دوسری اینٹوں کے انبوہ میں گم ہو گئی۔ لیکن شاعر نے اس لفظ پر غور کیا اور شعر کے معنی میں اضافہ کیے بغیر صرف اس لفظ کی معنویت بڑھا دی۔ یہ لفظ پروری کی بدنام ترین قسم یعنی رعایت لفظی تھی جو رعایت لفظی کے لیے بدنام ترین شاعر یعنی امانت لکھنوی کے کلام سے پیش کی گئی تھی۔ فی الحال یہی تسلیم کر لیا جائے کہ رعایت لفظی نے اس شعر کی معنویت میں کوئی اضافہ نہیں کیا لیکن یہ بھی تو ماننا پڑے گا کہ رعایت لفظی سے اس شعر کی معنویت میں کوئی کمی نہیں آئی۔''[۲۶]

نیرّ مسعود کے مضمون کے اس اقتباس کے پڑھنے سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ رعایت لفظی کو وہ اردو غزل کی شعریات میں ایک امتیازی مقام دیتے ہیں۔ جبکہ اصلاحی تحریک کے علم بردار اس کے لیے ''لفظوں کی بازیگری'' جیسی ایک عامیانہ قسم کی اصطلاح کا استعمال کر رہے تھے۔ نذیر احمد نے اپنے ناول ''توبۃ النصوح''، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، اس میں جو کتابیں جلائی ہیں ان میں امانت لکھنوی کی واسوخت بھی موجود ہے اور یہاں نیرّ مسعود رعایت لفظی کی مثال دینے میں انھیں امانت کا شعر پیش کر رہے ہیں۔ لفظوں کی بازیگری قسم کی دوسری نامناسب تہمتیں جو کلاسیکی اردو شاعری اور نثر پر لگائی گئیں ان کے متعلق نیرّ مسعود نے کئی اہم مضامین لکھے۔ ظاہر ہے کہ ان تمام مضامین کے حوالے دینے کی یہاں گنجائش تو نہیں ہے مگر اس موضوع پر ان دو مضامین کے عنوان ہی دیکھ لینے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ وہ کیا کام کر رہے تھے: ''جیسے کلاسیکی شاعری کس طرح پڑھی جائے'' اور ''اردو شعریات کی چند اصطلاحیں''۔ ۱۹۷۴ء میں لکھے گئے نیرّ مسعود کے مضمون ''کلاسیکی شاعری کس طرح پڑھی جائے'' کا عنوان ہی یہ واضح کر رہا ہے کہ یہ مضمون انھوں نے کس مقصد سے لکھا تھا۔ یہاں اس مضمون سے ایک اقتباس نقل کرنا مناسب ہوگا:

''اردو شاعری کی زبان میں تغیر کی رفتار بہت سست ہے، لیکن بہر حال منطقی طور پر ایک وقت ایسا آ سکتا ہے جب یہ زبان اتنی بدل جائے کہ اس کے مقابلے میں کلاسیکی شاعری کسی دوسری زبان کی شاعری معلوم ہونے لگے۔ اس وقت البتہ یہ مسئلہ پریشان کن ہو سکتا ہے کہ کلاسیکی شاعری کس طرح پڑھی جائے۔ لیکن اس وقت بھی اس مسئلے کا حل یہی ہوگا کہ کلاسیکی شاعری کی زبان کو سمجھ لیا جائے۔ کلاسیکی شاعری کی زبان کو سمجھنے کے لیے پرانے وقتوں سے لے کر اب تک کے سیاسی، سماجی، معاشی تغیرات وغیرہ کا عالمانہ مطالعہ اتنا مفید نہ ہوگا جتنا براہ راست اس کلاسیکی شاعری کا ہمدردانہ مطالعہ۔ اس ہمدردانہ مطالعے کے نتیجے میں آج بھی اور آئندہ بھی کلاسیکی شاعری کے زمانی فاصلے کا احساس مٹ سکتا ہے اور وہ نئے ذہن کے قاری کو بھی اپنے زمانے اور اپنے دل کی آواز معلوم ہو سکتی ہے۔''[۲۷]

اس سے پہلے رجب علی بیگ سرور کی نثر کے ضمن میں جو مثال پیش کی گئی تھی اس میں نیّر مسعود نے کلاسیکی لٹریچر کے لیے ''ہمدردانہ مطالعہ'' کا تقاضہ کیا تھا اور اب یہاں کلاسیکی شاعری کے لیے بھی وہ ''ہمدردانہ مطالعہ'' کا مطالبہ کر رہے ہیں۔ میرا ماننا ہے کہ آج یعنی Post -colonialism کے اردو ادیب ''ہمدردانہ مطالعہ'' کے نقطہ نظر سے اگر اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو ان کی تحقیق اہمیت کا دائرہ شاید زیادہ وسیع ہو سکتا ہے۔ اس نکتے کے کچھ پہلوؤں کی وضاحت کرنے کے لیے میں بحث کے دوسرے حصے میں داخل ہو رہا ہوں کہ نیّر مسعود کلاسیکی اردو ادب کے لیے ''ہمدردانہ مطالعہ'' کا مطالبہ کیوں کر رہے تھے۔ اس سوال کے جواب میں وہ مقصد مضمر ہیں جو نیّر مسعود کو ''ادیب کی ذمے داری'' کے احساس نے دیے تھے۔ مثال کے طور پر ایک ادیب سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ ناانصافی کے خلاف آواز اٹھائے۔ اصلاحی تحریک نے جو نظریہ اور رویہ اختیار کیا تھا اس کو نیّر مسعود نے کلاسیکی ادب کے ساتھ ناانصافی مانا اور منصفانہ تحقیق کر کے ایسی تحریریں پیش کیں جن سے اس ناانصافی کی تلافی ہو سکے۔ جن تحریروں کو اصلاحی تحریک از کار رفتہ بتا کر مسترد کر رہی تھی نیّر مسعود نے بتایا کہ یہ تحریریں کئی لحاظ سے ہمارا قیمتی سرمایہ ہیں: جیسے گذشتہ زمانے کی تاریخ اور تہذیب کے مطالعے کے لیے یہ تحریریں تاریخی ماخذ کی طرح استعمال کی جا سکتی ہیں۔ میں اس نکتے کو بہت اہم مانتا ہوں اس لیے اس کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے ۱۹ر صدی کے سیاسی منظر نامے کے حوالے سے چند باتوں کی نشاندہی کرنا ضروری ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان میں ایسٹ انڈیا کمپنی سے حکومت کرنے کا اقتدار سلطنت برطانیہ کو منتقل ہو گیا تھا۔ اب تک ایسٹ انڈیا کمپنی پر یہ فرض عائد نہ تھا کہ وہ یہاں کے معاشرتی نظام میں ''اصلاح'' کی فکر کرے لیکن سلطنت برطانیہ نے یہاں کے معاشرے کی اصلاح کی باقاعدہ طور پر ذمہ داری سنبھال لی۔

اخلاقیات میں اصلاح کر کے ایک تہذیب یافتہ معاشرے کی تشکیل دینے کی اس ذمے داری کے احساس کو Victorian morality تحریک سے بھی وابستہ کیا جاتا جاتا ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ ملکہ وکٹوریہ کے دور حکومت (۱۸۳۷ء۔۱۹۰۱ء) میں برطانیہ میں شروع ہونے والی اس تحریک نے ہندوستان کے معاشرے پر بھی گہرا اثر ڈالا تھا۔ اردو ادب کے تعلق سے اوپر جس اصلاحی تحریک کا ذکر ہوا اس کو کسی حد تک Victorian moralty کا نتیجہ مانا جاسکتا ہے۔ برطانوی کلونیولزم کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ادب کا مطالعہ کرنے میں کئی باتوں کا خاص خیال رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے جیسے یہ دیکھنا کہ مصلحین اپنی تحریروں میں معاشرے اور ادب کی جو عکاسی اور تنقید کر رہے تھے وہ کس حد تک Victorian Morality سے متاثر ہے۔ یہ نہایت نازک اور پیچیدہ مرحلہ ہے۔ چونکہ اس موضوع پر بات کرنے کے لیے ایک الگ مضمون درکار ہے اس لیے یہاں صرف ایک مثال میں اس پیچیدگی کے کچھ اشارے دیکھے جاسکتے ہیں۔ اخلاق کی پاکیزگی کی حفاظت کے خیال سے سلطنت برطانیہ نے کئی اقدام کیے تھے جن میں ۱۸۶۰ء کے آس پاس ایک قانون ''۳۷۷'' بنا کر ہم جنس پرستی کے فعل کو جرم قرار دے دیا تھا۔ ایسی صورت میں غزل کے معشوق کی جنس مذکر ہونے کی بنا پر ''مرد'' شاعر امرد پرستی کے مرتکب ٹھہرے اور اردو غزل خلاف فطرت اور مخرب اخلاق بتائی جانے لگی۔ اس معاملے نے اردو شعریات کا باقاعدہ ایک نیا باب کھول دیا: غزل کا محبوب کون ہے؟ اس سلسلے میں بہت کچھ لکھا جاتا رہا ہے، جن میں عبدالحلیم شرؔر کا مضمون ''ہمارے شعراء کا معشوق'' خاص مقام رکھتا ہے۔ بہر حال برطانوی کلونیولزم کے زیر اثر اور بعد میں بھی ''مسلم معاشرہ اور تہذیب'' کے حوالے سے جو کام ہوئے ان کا تجزیہ کرنے کے نازک اور پیچیدہ مرحلے میں کلاسیکی ادب بہت مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ ایک خاص وجہ ہے کہ اردو کے کلاسیکی سرمائے کو تہذیب کے سمجھنے کا ایک اہم ذریعہ مانتے ہوئے نیرؔ مسعود نے ''ادب کی تہذیبی اہمیت'' پر خاص توجہ رکھی۔ انھوں نے اس سرمائے کی مدد سے اپنی تحریروں میں گذشتہ معاشرے

کے خطوط کو ابھار کر ایک خاکہ سا بنا کر پیش کیا ہے۔ اس خاکے کی مدد سے گذشتہ تہذیب کو سمجھا جا سکتا ہے۔ خاکہ سازی کا یہ عمل ان کی بیشتر ادبی تحریروں میں اور کچھ افسانوں میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ فی الحال اس نکتے کی مزید وضاحت کے لیے اس مضمون کے تیسرے حصے یعنی اردو مرثیے پر کچھ بات کرنا مناسب ہوگا۔

جیسا کہ عام طور پر معلوم ہے کہ اردو مرثیے میں صرف بین نہیں ہوتے بلکہ عرب معاشرے کے برعکس ہندوستانی معاشرے کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ اس میں خوشی اور غم کے موقعوں کے مقامی رسم و رواج کا تذکرہ ملتا ہے۔ مختلف موقعوں پر مختلف مرتبے کے لوگوں کے رد عمل دکھائے جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے اردو مرثیہ یہاں کی تہذیب کا مطالعہ کرنے میں بھی اہم مقام رکھتا ہے۔ شاید یہ ایک خاص وجہ ہے کہ نیرّ مسعود نے مرثیے کو اپنی ادبی سرگرمیوں کا مرکز بنالیا تھا۔ اور وہ تحریروں میں مرثیے کی اس افادیت پر خاص توجہ دلاتے ہیں۔ [۲۹] اس کے برخلاف کئی ادیبوں نے یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ عراق کے ریگستانی علاقے کربلا میں پیش آنے والے واقعے کو ہندوستان کے لکھنؤ اور دہلی کے پس منظر میں بیان کرنا مناسب نہیں ہے، اور اس لیے یہ بیان حقیقت سے دور بھی ہے۔ [۳۰] ان اعتراضوں کے جواب میں بہت سے مضامین اور کتابیں بھی سامنے آئیں جیسے ''انیس کی مرثیہ نگاری اور ان پر چند اعتراضات کا جواب''۔ [۳۱] بہرحال اس خیال کی بازگشت کو اصلاحی تحریک میں بھی سنا جا سکتا ہے جہاں غزل اور مثنوی کے برخلاف اردو مرثیہ نگاروں پر صریحاً ''لفظوں کی بازیگری'' اور ''خیالی مضمون آفرینی'' کی تہمت تو نہیں لگائی جاتی لیکن مرثیے میں شاعرانہ ہنر دکھانے کی مخالفت کی جاتی ہے۔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' سے ہی ایک مثال دیکھیے جہاں الطاف حسین حالی شاعروں کو میر انیس کا اتباع کرنے سے روکتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''بہرحال ہم میر انیس کے مرثیے کی اور نئی طرز کی مرثیہ گوئی کی دل سے داد دیتے ہیں لیکن نئی دھن کے شاعروں کو ہرگز یہ صلاح نہیں دیتے کہ مرثیہ گوئی میں ان کا یا اور مرثیہ گویوں کا اتباع کریں۔ اول تو یہ امید نہیں کہ اس خاص طرز میں اب کوئی شخص ان کا سا کمال حاصل کر سکے۔ دوسرے مرثئے میں رزم بزم اور فخر و خودستائی اور سراپا وغیرہ کو داخل کرنا، لمبی لمبی تمہیدیں اور توطیے باندھنے، گھوڑے اور تلوار وغیرہ کی تعریف میں نازک خیالیاں اور بلند پروازیاں کرنی اور شاعرانہ ہنر دکھانے مرثیے کے موضوع کے بالکل خلاف ہیں اور بعینہ

ایسی بات ہے کہ کوئی شخص اپنے باپ یا بھائی کے مرنے پر اظہار حزن وملال کے لیے سوچ سوچ کر رنگین اور مسجع فقرے انشا کرے۔ اور بجائے حزن وملال کے اپنی فصاحت وبلاغت کا اظہار کرے۔"۳۲

اس کے علاوہ اردو مرثیے کو ایک خاص فرقے سے منسوب کر کے اس کو مذہبی شاعری کے زمرے میں محدود بھی کیا گیا۔ ظاہر ہے ایسا کرنے سے اردو شاعری کی ادبی حیثیت کو نقصان ہی پہنچا۔ نیرؔ مسعود نے مرثیے کے مطالعے کو ادبی اور تہذیبی تاریخ کے سمجھنے کے لیے بے حد ضروری مانتے ہوئے اس کو "مذہبی نظم" کے خانے میں محدود نہیں ہونے دیا۔ اس مقصد سے لکھی گئی تحریر کے نتیجے میں "دولھا صاحب عروج"، "مرثیہ خوانی کا فن" "بزم انیس" "معرکہ انیس و دبیر" "انیس سوانح" جیسی ممتاز کتابیں اور مرثیے پر کئی مضامین سامنے آئے۔ اس مضمون کی شروعات میں بتایا گیا تھا کہ نیرؔ مسعود خود کو کسی تحریک سے وابستہ نہیں کرتے تھے، اس کی مثال دینے کا یہ مناسب مقام ہے۔ ۱۹۸۹ء میں شائع ہونے والی اپنی کتاب "مرثیہ خوانی کا فن" انھوں نے ترقی پسند تحریک سے وابستہ شاعر کیفی اعظمی کو تحفے میں بھیجی تھی۔ کتاب ملنے کی رسید میں کیفی اعظمی نے جو خط لکھا تھا اس کے دو حصے دیکھیے:

"مجھے علم ہے کہ میرے اور آپ کے علمی عقائد مختلف ہیں، اس کے باوجود مرثیہ اور میر انیس ہم دونوں کے محبوب ہیں۔ یہ تنقید کی کم نظری ہے کہ اس نے مرثیے کو صرف رونے رلانے کی چیز اور ایک فرقے کی میراث سمجھ رکھا ہے۔ میں مرثیے کا مطالعہ اس نظر سے کرتا ہوں کہ اردو میں احتجاجی شاعری کا بہترین نمونہ ہمارے مرثیے ہیں...... میں نے بعض کتابوں میں دیکھا اور کچھ بزرگوں سے سنا ہے کہ غدر سے کچھ پہلے مجالس عزا میں صرف شیعہ نہیں، عام مسلمان اور بہت سے غیر مسلم بھی شریک ہوا کرتے تھے۔"۳۳

ترقی پسند تحریک پر کام کرنے والے کے لیے یہ دیکھنا دلچسپ ہوگا کہ وہ کیا اسباب ہیں کہ جن کی بنا پر کیفی اعظمی اپنے اور نیرؔ مسعود کے ادبی عقائد کو مختلف مانتے ہیں جبکہ دونوں کے یہاں نا انصافی کی مخالفت کرنے کا جذبہ موجود ہے۔ بہر حال اب تک کی بحث کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ نیرؔ مسعود کی ادبی زندگی کا ایک خاص مقصد یہ تھا کہ اودھ کی تہذیب کی صحیح تصویر پیش کی جائے اور جو غلط اور گمراہ کن تحریریں ہیں ان کی تصحیح کی جائے۔ اس معاملے میں وہ انصاف پسند ادیب کی ذمے

داری سے کام لیتے تھے، مثال کے طور پر رشید حسن خاں کے مضمون ''مثنویاتِ شوق، لکھنوی معاشرت کے آئینے میں'' کے متعلق نیرّ مسعود کا مضمون ''خواہش زدہ تحقیق'' کا مطالعہ کرنا بہتر ہوگا۔ مضمون کے شروع میں نیرّ مسعود کو عمومی طور پر لکھنؤ کی نمائندگی کرنے والے افسانہ نگار ماننے کی روایت کا حوالہ آچکا ہے۔ اس ضمن میں یہ انکشاف نہایت اہم ہوگا کہ لکھنؤ اور اودھ کے موضوع پر ادبی کام کرنے اور اپنے کچھ افسانوں میں متحرک لکھنؤ کا تاثر پیدا کرنے کے باوجود نیرّ مسعود نے کبھی خود کو ''لکھنؤ کا نمائندہ'' کی حیثیت سے پیش نہیں کیا۔ ان کے اس التزام کی وجہ پر بات کرنے سے پہلے ان کے کچھ مضامین کے عنوان دیکھنے سے اندازہ ہوگا کہ ان کی ادبی زندگی میں اودھ کس نوعیت سے مرکزی مقام رکھتا ہے: ''لکھنؤ کے تاریخی مقامات''، ''مشرق کی پہچان''، ''عہد شاہی کے لکھنؤ میں کائستھوں کی ایک شادی''، ''ماضی کے لکھنؤ اور محرم کے شب و روز''، ''پرانے لکھنؤ میں کشمیری مسلمانوں کی رسمیں''، ''عہد شاہی میں لکھنؤ کی کہاریاں اور مہریاں''، ''اودھ کی تہذیبی جھلکیاں''، ''اودھ کی تہذیبی تاریخ''، ''عہد واجدی میں لکھنؤ کی نمایاں شخصیتیں''، اور ''نوابین اودھ کی ادبی خدمات''۔ یہاں مضمون کے چوتھے حصے یعنی اودھ کی تہذیب کے حوالے سے ذرا اور تفصیل کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔

جیسا کہ عام طور معلوم ہے کہ تہذیب پر گفتگو کرنا کیسا نازک کام ہے خاص کر اپنی تہذیب پر کیوں کہ ذرا بے احتیاطی ہونے پر خودستائش اور Self righteousness کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ نیرّ مسعود کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی تحقیق و تنقید میں اودھ کی تہذیب کی تصویریں پوری آب و تاب کے ساتھ پیش کی ہیں لیکن اس پیشکش میں کہیں خودستائش اور Self-righteousness کا اطلاق نہیں ہونے پاتا۔ اس کی وجہ میری نظر میں جو شاید حتمی نہ ہو، یہ ہے کہ کلاسیکی اردو ادب، مرثیہ ا، اور اودھ کی تہذیب پر قریب ۲۰ رکتابوں اور تقریباً ۲۰۰ سے زیادہ مضامین میں نیرّ مسعود کلاسیکی اردو ادب کو نہ تو مثالی ثابت کرتے ہیں اور نہ نئے ادب سے اس کا موازنہ کرتے ہیں اور نہ ہی کلاسیکی ادب اور اودھ کی تہذیب کو Romanticize یا glorify کرتے ہیں۔ بہر حال اوپر دی گئی مضامین کی فہرست میں اور داستان، غزل اور مرثیے کے سلسلے میں جو مثالیں اس مضمون میں پیش کی گئی ہیں ان میں نیرّ مسعود کی ادبی زندگی کے کئی مقاصد کی نمایاں جھلک کو دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک آخری مثال دینے کے بعد میں اس مضمون کے اختتامیہ پر پہنچ رہا

ہوں۔ ۲۰۰۶ء میں انھوں نے اودھ کے آخری تاجدار سلطان عالم واجد علی شاہ کی غزلوں کے دیوان ''سخن اشرف'' کو مرتب کیا تھا۔ اس کام کی اہمیت اور ضرورت کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''ان [واجد علی شاہ] کی زبان لکھنؤ کے سے شہر میں بھی مستند سمجھی جاتی تھی۔ وہ [واجد علی شاہ] اپنی تحریروں میں ان تکلفات اور صنعتوں سے کام نہیں لیتے تھے جو لکھنؤ کی شاعری کا طرۂ امتیاز تھی۔ اس لحاظ سے یہ دیوان [سخن اشرف] ایک انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی دوبارہ اشاعت کا ایک اہم مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے اس آخری بادشاہ کی، جو قلم کا بھی بادشاہ تھا، ایک یادگار عام ہاتھوں میں بھی پہنچ جائے۔''۳۷

نیّر مسعود کے اس بیان میں بھی لکھنوی شاعری پر ''لفظوں کی بازیگری'' والے الزام کی تردید کو دیکھا جا سکتا ہے۔ واجد علی شاہ کی علمی اور ادبی زندگی اور ان کی شخصیت کے حوالے سے نیّر مسعود کے کاموں کی فہرست میں ''سخن اشرف'' کے علاوہ کئی مضامین اور کہانیاں شامل ہیں جن کا خاص مقصد یہی تھا کہ واجد علی شاہ اور اودھ کی تہذیب کی خوبیوں کو واضح کیا جائے۔ اودھ سے متعلق کہانیوں کے سلسلے میں نیّر مسعود نے ساگری سین گپتا کو بتایا تھا:

> ''ان کہانیوں کو باقاعدہ ایک مقصد سے لکھا تھا، ورنہ کسی مقصد سے کہانی لکھنے کا تو قائل نہیں ہوں میں۔ ان کہانیوں میں دو باتیں تھیں۔ ایک تو واجد علی شاہ کو بدنام بہت کیا گیا، کہ بہت ہی برا آدمی تھا۔ اس میں کمزوریاں بھی تھیں، لیکن بعض بہت خوبیاں بھی تھیں۔ تو وہ، اور اس سے پھر لکھنؤ، لکھنؤ سے اودھ، اودھ سے مسلم، ہندو، گویا پوری جو ہماری Tradition ہے ہندوستان کی، اس کے متعلق ایک Impression یہ ہو گیا ہے کہ بہت ہی Decadent لوگ تھے، اور اگر نہ ہوتے تو انگریزوں کا قبضہ کس طرح ہو جاتا۔ اور نہ اب ہمارے بچوں کو کچھ بھی معلوم ہے کہ اس وقت کیا زندگی تھی اور کیا اس میں کوئی اچھائی بھی تھی، انھیں نہیں معلوم۔ بس یہ کہ بہت جاہل قسم کے بڑے Backward لوگ تھے۔ تو میں نے یہ سوچا کہ کچھ دلچسپ کہانیاں اس طرح کی لکھی جائیں کہ جن سے اندازہ بھی ہو کہ پہلے کی Tradition کیا تھیں، اور ایک طرح کی ہمدردی اپنے ماضی سے پیدا ہو۔''۳۸

اس بیان میں نیّر مسعود اودھ کی تہذیب کے متعلق اپنے کاموں کے مقصد کو واضح طور پر بیان کر رہے ہیں یعنی ''ہمدردی اپنے ماضی سے پیدا ہو''۔ اسی مقصد کو کلاسیکی نثر اور شاعری کے

تعلق سے اوپر دی گئی مثالوں میں دیکھا جا چکا ہے، جس کو میں نے نیّر مسعود کی ادبی زندگی کا بنیادی نظریہ قرار دیا ہے یعنی ''ہمدردانہ مطالعہ''۔ اس مضمون کے اختتامیہ تک آنے کے لیے اوپر ''سخن اشرف'' کے سلسلے میں نیّر مسعود کے بیان سے میں ایک نقطہ نکال رہا ہوں۔ انھوں نے ''سخن اشرف'' کی دوبارہ اشاعت کا مقصد یہ بتایا ہے کہ یہ کتاب ''عام ہاتھوں میں پہنچ جائے''نیّر مسعود کی ادبی زندگی کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ادب کو ادیبوں کے محدود حلقے میں محصور رکھنا نہیں چاہتے تھے بلکہ ادب کو عوام تک زیادہ سے زیادہ پہنچانے کی بھی کوشش کرتے تھے۔ اپنے اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے ادبی رسالوں تک خود کو محدود نہیں ہونے دیا بلکہ ہندوستان اور پاکستان کے اخباروں میں مضامین شائع کیے اور لکھنؤ ریڈیو اور ٹی وی پر وگرام نشر کیے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ ریڈیو سے نشر ہونے والے پروگرام کے سامعین کا حلقہ تحریر کے پڑھنے والوں کے مقابلے میں زیادہ وسیع ہوتا ہے اور کئی لحاظ سے زیادہ متنوع بھی۔ نیّر مسعود ان تمام باتوں کا اپنے ریڈیو پروگراموں میں خیال رکھتے تھے۔ جس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ زیادہ سے زیادہ لوگوں تک ادب اور تہذیب کو پہنچایا جائے تاکہ ان پروگراموں کو سن کر سامعین کے دل میں اودھ کی تہذیب اور کلاسیکی اردو ادب کے لیے عزت پیدا ہو۔ نیّر مسعود نے تقریباً ۱۲۷ ریڈیو پروگرام نشر کیے جن میں کچھ کے عنوان دیکھیے: ''پرانا شہر، مرثیوں کی تہذیبی اہمیت''، ''میر انیس''، ''چکبست''، ''بیگم حضرت محل''، ''محرم''، ''لکھنؤ کے امام باڑے''، ''کلام انیس میں قربانی کا تصور''، ''میر انیس کی شخصیت''، ''داستانی ادب''، ''ماضی کی میراث''، ''داستان گوئی اور لطیفہ بازی''، اور ''میر انیس کی انفرادیت''۔ ریڈیو پروگراموں کے یہ عنوان خود ہی ظاہر کر رہے ہیں کہ ان موضوعات کا انتخاب ایک سوچے سمجھے مقصد کے تحت کیا گیا ہے۔

اس پوری بحث کے بعد مضمون کے اختتامیہ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نیّر مسعود کی ادبی زندگی کے کئی مقصد تھے جیسے: کلاسیکی ادب کی اہمیت کو نظر انداز نہ کیا جائے، اودھ کی ادبی حیثیت اور اودھ کے تہذیبی سرمائے کی قدر کی جائے، اردو زبان کو ایک مذہبی اقلیتی فرقے کی زبان کی حیثیت سے محدود نہ ہونے دیا جائے، ادیبوں کے محدود حلقے کے باہر عوام تک ادب کو پہنچایا جائے اور ادیب اور عوام کے دل میں اودھ کی تہذیب اور کلاسیکی اردو ادب کے لیے فخر، جستجو اور عزت پیدا ہو۔ اتنے مقاصد کا پاس رکھنے کے باوجود انھوں نے خود کو کسی تحریک سے وابستہ نہیں کیا۔ اس کے جواب میں

کئی باتیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن شاید سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ نیّرؔ مسعود ادب کو کسی مقصد کے خانے میں محدود کرنے کے بجائے اس کے ''ہمدردانہ مطالعہ'' کرنے کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔

❁❁

حواشی:

۱. Secluded Scholars: Women's Education and Muslim Social Reform in Colonial India, Gail Minault, Oxford University Press, 1988

۲. لفظ سائنس کے لغوی معنی علم ہیں لیکن اردو میں عام طور سائنس سے مراد جدید مغربی علوم لیے جاتے ہیں، جیسے الیکٹرسٹی، ٹیلی فون، ریڈیو، گراموفون وغیرہ۔ اس رو سے اردو سائنسی زبان نہیں مانی گئی کیونکہ اس میں، مثال کے طور پر ٹیلی گراف اور ریل انجن کے لیے لفظ نہیں ہیں۔ اس کے نتیجے میں ایک نظریہ یہ پیدا ہو گیا کہ اردو علمی زبان نہیں ہے۔ مثال کے لیے:

''تعلیم یافتہ تو میں اسے [اردو کو] سن کر کہتی ہیں کہ یہ نا کامل زبان ہر قسم کے مطالب ادا کرنے کی قدرت نہیں رکھتی.... [اردو] کا نام خود کہتا ہے کہ میں علمی نہیں بازار کی زبان ہوں...... جس زبان کی تصنیفی عمر ۷۰-۷۲ برس کی ہو اس کی بساط کیا؟..... پس لفظوں کی کوتاہی ہماری زبان [اردو] میں اگر ہے تو اس سبب سے ہے کہ وہ بے علمی کے عہد میں پیدا ہوئی اور اسی عہد میں پرورش و تربیت پائی۔''

صفحہ ۱۰ سے ۱۲ نیرنگ خیال، حصہ اول، محمد حسین آزاد، آزاد بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی۔ (اسلم فرخی نے ''نیرنگ خیال پہلا حصہ'' کا سن تصنیف ۱۸۸۰ء ثابت کیا ہے۔ [محمد حسین آزاد۔ جلد دوم، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۸ء)۔

۳. ایک ایسی نامکمل زبان جیسی کہ اردو ہے جس کی شاعری ابھی تک محض طفولیت کی حالت میں ہے۔ جس کے لٹریچر کی عمر اگر انصاف سے دیکھا جائے تو پچاس ساٹھ برس سے زیادہ نہیں۔ صفحہ ۵۲، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴ء (پہلا ایڈیشن ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مضمون میں اردو اکادمی والے ایڈیشن سے حوالے نقل کیے جائیں گے۔''

۴. نیچرل شاعری کے لیے جیسا کہ ظاہر ہے ہماری موجودہ زبان [اردو] کافی نہیں ہے۔'' صفحہ ۱۰۸، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴۔

۵. صفحہ ۱۲۱، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴۔

۶. صفحہ ۱۹۲، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴۔

۷. ''اب وہ زمانہ بھی نہیں ہے کہ ہم اپنے لڑکوں کو ایک کہانی طوطے یا مینا کی زبانی سنائیں ترقی کریں تو چار فقیر لنگوٹ باندھ کر بیٹھ جائیں، یا پریاں اڑائیں، دیو بنائیں اور ساری رات ان کی باتوں گنوائیں۔'' صفحہ ۷۔ نیرنگ خیال، حصہ اول، محمد حسین آزاد، ازاد بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی۔

۸. صفحہ ۵۴، اس [چہار درویش] کے بعض قصے اس قدر فحش ہیں کہ لڑکیاں تو کیا لڑکوں کے بھی پڑھنے کے قابل نہیں۔ ''حقوق النسواں، سید ممتاز علی، رفاہ عام، لاہور، ۱۸۹۸ء۔
۹. صفحہ ۱۳۲۔ توبۃ النصوح، محمد نذیر احمد، منشی نول کشور، ۱۹۲۱ء۔
۱۰. صفحہ ۱۲۹۔ توبۃ النصوح، محمد نذیر احمد، منشی نول کشور، ۱۹۲۱ء۔
۱۱. صفحہ ۱۲۹۔۔ توبۃ النصوح، محمد نذیر احمد، منشی نول کشور، ۱۹۲۱ء۔
۱۲. صفحہ ۱۳۲۔ توبۃ النصوح، محمد نذیر احمد، منشی نول کشور، ۱۹۲۱ء۔
۱۳. صفحہ ۱۳۰۔ توبۃ النصوح، محمد نذیر احمد، منشی نول کشور، ۱۹۲۱ء۔
۱۴. Urdu Text and Contexts,Prize Winning Adab,(p. 120-150),C.M Naim,Permanant Black,2004.
۱۵. An Empire of Books,Ulrike Stark,Permanant Black,2007(p. 101)
۱۶. Urdu Text and Contexts,Prize Winning Adab,(p. 120-150),C.M Naim,Permanant Black,2004.
۱۷. تقریظ بہ میتھو کمپسن، توبتہ النصوح، نذیر احمد، نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۲۱ء۔
۱۸. The Repentance of Nusooh,tr by M.Kempson(London,1884)
۱۹۔. رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب، منتخب مضامین، نیر مسعود، آج کی کتابیں، کراچی ۲۰۰۹ء۔
۲۰. ''جب صاحب لاگ یہاں آئے تو انھوں نے ملکی زبان سمجھ کر اس [اردو] کے سیکھنے کا ارادہ کیا مگر سوا چند دیوانوں [شاعری کے دیوان] کے اس [اردو] میں نثر کی کتاب تک نہ تھی۔ ان [انگریز صاحبوں] کی فرمائش سے کئی کتابیں کہ فقط افسانے اور داستانیں تھیں تصنیف ہوئیں۔'' صفحہ ۱۱، نیرنگ خیال، حصہ اول، محمد حسین آزاد، آزاد بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی۔
۲۱. اس موضوع پر Edward W. Said کی ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والی عالمی شہرت یافتہ کتاب Orientalism کا مطالعہ کرنا ناگزیر ہے۔ اپنی تنقید میں Edward Said نے بحث کی ہے کہ مشرق کا مطالعہ کرنے کے لیے مغرب نے Orientalism یعنی مشرقیات کا موضوع اختراع کیا تو اس کے مشرق پر کیا اثرات ہوئے، جیسے اردو والے اپنی تحریروں کو مغربی ادبیات کے اصول پر پرکھنے لگے۔ مثال کے طور پر ۲۰ صدی کے ایک مصنف امیر احمد علوی اپنی کتاب ''اردو شاعری'' کے صفحے ۳۶ پر لکھتے ہیں ''ہندوستان کی نئی تعلیم یافتہ نسل میں سے دس پانچ شخصوں کو بھی اردو شاعری پر رحم آ جائے اور وہ میرے ہم زبان بن کر اس کو معراج کمال تک پہنچانے کا بیڑا اٹھالیں اور عہد کرلیں کہ جب تک وہ یورپ کے نکتہ چینوں سے اپنی قومی شاعری کی خوبیوں اور صنعتوں کے محضر پر دستخط نہ کرالیں گے راحت و آرام حرام سمجھیں گے تو میں جانوں گا کہ میری یہ محنت ضائع نہیں ہوئی اور میں نے اپنی کوشش کا امید سے زیادہ صلہ پایا۔''
۲۲. ہماری شاعری، سید مسعود حسن رضوی ادیب، (راجہ) رام کمار پریس وارث نول کشور پریس، لکھنؤ،

۱۹۵۳ء (پہلا ایڈیشن ۱۹۲۸ء)۔

۲۳. مسعود حسن رضوی ادیب نے شاعری، نثر، مرثیہ اور اودھ؛ واجد علی شاہ پر کثیر تعداد میں تحریریں شائع کی تھیں۔ نیر مسعود نے کم و بیش ان موضوعات پر لکھا۔ یہ ایک وجہ ہے کہ بیشتر نیر مسعود کو ان کے والد سے مربوط کر کے دیکھا جاتا ہے۔ لیکن یہ اسی حد تک درست ہے جہاں انھوں نے اپنے والد کے نقطہ نظر کا اتباع کرتے ہوئے ان کے کاموں کی توسیع کی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایک independent ادیب کی حیثیت سے تحقیق، تنقید اور افسانہ نگاری کے حوالے سے نیر مسعود کی ادبی خدمات کا احاطہ کیا جانا چاہیے۔

۲۴. صفحہ ۱۳۳، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴۔

۲۵. صفحہ ۱۴۶، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴۔

۲۶. ذاتی رجسٹر ''ادبیات'' نیر مسعود۔

۲۷. ذاتی رجسٹر ''ادبیات'' نیر مسعود۔

۲۸. مثال کے طور پر الطاف حسین حالی کی تصانیف ''مقدمہ شعر و شاعری'' (۱۸۷۹ء) اور ''حیات سعدی'' (۱۸۸۶ء)۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب کی ''ہماری شاعری'' میں اس موضوع پر غزل کے باب میں بات ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ باقاعدہ طور پر بھی اس موضوع پر لکھا گیا جیسے عندلیب شادانی کا مضمون ''ایران کی امرد پرستی کا اثر اردو شاعری پر''۔ انگریزی میں فرانسز پرچٹ اور رالف رسل کے مضامین بھی اہم ہیں۔

۲۹. مرثیے کے مطالعے میں نیر مسعود کے والد مسعود حسن رضوی ادیب ایک ممتاز اور معروف مقام رکھتے ہیں۔ مرثیے کے حوالے سے ان کا ذخیرہ بھی شہرت رکھتا ہے۔ اردو مرثیے پر اپنے کئی کاموں میں نیر مسعود نے شاید سب سے زیادہ حوالے اپنے والد کی تحریروں اور ذخیرے سے اخذ کیے ہیں۔

۳۰. انیس کی مرثیہ نگاری، محمد احسن فاروقی، رسالہ نگار، اکتوبر ۱۹۴۸ء اور دسمبر ۱۹۴۹ء۔

۳۱. انیس کی مرثیہ نگاری اور ان پر چند اعتراضات کا جواب، مرزا جعفر علی خاں اثر لکھنوی، دانش محل امین الدولہ پارک لکھنؤ، ۱۹۵۱ء۔

۳۲. صفحہ ۱۸۸، مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۱۴۔

۳۳. مکتوب کیفی اعظمی بہ نام نیر مسعود، مورخہ ۲۲ جون ۱۹۹۰ء۔ (ذاتی رجسٹر ''ادبیات''، نیر مسعود)۔

۳۴. ایوان اردو، دہلی، اپریل، ۱۹۹۸ء۔

۳۵. منتخب مضامین، نیر مسعود، آج کی کتابیں، کراچی ۲۰۰۹ء۔

۳۶. Aroma De Alcanfor,"Entrevista a Naiyar Masud",Rocio Moriones Alonso,Atlanta ,Spain,2010.

۳۷. سخن اشرف، مرتبہ نیر مسعود، امیر الدولہ لائبریری، لکھنؤ، ۲۰۰۶ء۔

۳۸. ساگری سین گپتا: نیر مسعود سے ایک گفتگو، منتخب مضامین، نیر مسعود، آج کی کتابیں، کراچی ۲۰۰۹ء۔

انیس اشفاق

انیس اشفاق کی کتاب
'نیرّ مسعود ہمہ رنگ ہمہ داں' کے چند منتخب اقتباسات

نیرّ مسعود کی موت (۲۴؍جولائی ۲۰۱۷ء) سے ایک یا شاید دو دن قبل میں 'ادبستان' کے اس کمرے میں جو بہت زمانے سے نیرّ مسعود کے استعمال میں تھا، معمول سے زیادہ دیر تک بیٹھا۔ بہت دیر تک بیٹھنے کا سبب یہ تھا کہ اس دن رخصت ہوتے وقت نیرّ مسعود نے میرا ہاتھ اپنے اس ہاتھ میں جس میں قوت اب زیادہ نہیں رہ گئی تھی، مضبوطی سے پکڑ لیا۔ جیسے چاہ رہے ہوں میں ابھی اور بیٹھوں۔ میں ان کے ہاتھ میں اپنا ہاتھ دیے دیے واپس کرسی پر بیٹھ گیا۔ کچھ دیر بعد جب میں نے دوبارہ چلنے کی اجازت چاہی تو انھوں نے میرے ہاتھ پر اپنی گرفت اور مضبوط کر دی۔ ایسا کئی بار ہوا۔ میں جب بھی کرسی سے اٹھتا اور چاہتا کہ آہستہ سے ہاتھ چھڑا کر ان سے رخصت لوں، وہ میرا ہاتھ اور مضبوطی سے پکڑ لیتے اور آنکھوں ہی آنکھوں میں کہتے: ''کچھ دیر اور بیٹھو'' کئی بار ایسا ہونے پر بالآخر میں نے اپنا ہاتھ آہستہ سے چھڑایا اور اشاروں سے انہیں یہ بتا کر کہ کل اسی وقت پھر آؤں گا، کمرے سے باہر نکل گیا۔

دوسرے دن جب دن کا دوسرا پہر ختم ہو رہا تھا اور دھوپ اپنی تیزی دکھا کر ہلکی پڑ چکی تھی، میرے موبائل کی گھنٹی بجی۔ فون نیرّ مسعود کے چھوٹے بھائی اظہر مسعود کا تھا اور اس سے پہلے کہ میں انہیں سلام کرتا، انھوں نے گلوگیر آواز میں کہا: ''نیرّ بھائی چلے گئے'' میں اپنی جگہ کھڑا کا کھڑا رہ گیا۔ نہیں معلوم میں کتنی دیر یونہی کھڑا رہا۔ میرے جسم کو جنبش اس وقت ہوئی جب گھر کے کسی شخص نے مجھ سے پوچھا:

''کیا ہوا؟''

''نیرّ بھائی نہیں رہے۔'' میں نے کہا اور دل پر لگے ہوئے اس گہرے زخم کی اذیت کا انگیز

کرتے ہوئے نیّر مسعود کی قیام گاہ کی طرف چل پڑا۔

شہر میں نیّر مسعود کی موت کی خبر پھیلتے ہی ان کے عزیزوں اور ملاقاتیوں نے 'ادبستان' میں آنا شروع کر دیا۔ مغرب کا وقت آتے آتے 'ادبستان' سوگواروں سے بھر گیا۔ ان میں سے کچھ پھوٹ پھوٹ کر رو رہے تھے، کچھ کی پلکوں پر آنسو لرز رہے تھے اور کچھ سر جھکائے خاموش کھڑے تھے۔ جنازے والا صندوق اس کمرے میں جہاں نیّر مسعود نے آخری سانس لی تھی، لا کر رکھا جا چکا تھا۔ تھوڑی دیر میں قریب کی مسجد سے اذان کی آواز بلند ہوئی۔ نمازیوں نے صفیں آراستہ کیں، نماز ہوئی، نماز ختم ہوتے ہی نیّر مسعود کا مردہ جسم صندوق میں رکھ دیا گیا۔ میں نے دل تھام کر صندوق میں رکھے ہوئے جنازے پر نگاہ کی تو یوں محسوس ہوا جیسے 'طاؤس چمن کی مینا' کا مصنف اپنے افسانوں کے مکانی اسرار کو 'ادبستان' کے در و دیوار میں ڈھونڈ رہا ہو۔

روتی پیٹتی آوازوں کے درمیان جنازہ ایک بڑے مجمعے کے ساتھ 'ادبستان' سے باہر آیا۔ جنازے کے جلوس میں شامل ہونے سے پہلے میں نے مرکز ادبستان کی دیواروں پر نگاہ کی تو ان کا رنگ اسی چادر کی سیاہی سے مل رہا تھا جسے جنازے والے صندوق پر چڑھا دیا گیا تھا۔

جنازہ نیّر مسعود کے مکان سے تھوڑی ہی دور پر واقع منشی فضل حسین خاں کی کربلا میں لے آیا گیا اور گہرے ہوتے ہوئے اندھیرے میں نیّر مسعود کو اسی کربلا میں بنی ہوئی ان کے باپ کی قبر کے پہلو میں دفن کر دیا گیا۔ اسی کربلا میں ان کی ماں بھی آسودۂ خاک ہیں اور یہیں نیّر مسعود کے پسندیدہ شاعر یاس یگانہ چنگیزی بھی ابدی نیند سو رہے ہیں۔ اتنا بڑا عالم، اتنا بڑا ادیب، اتنا بڑا محقق اور افسانوی شہرت کا حامل ایسا افسانہ نگار لکھنؤ اب شاید ہی پیدا کر سکے۔

☆

پڑھنے کا شوق نیّر مسعود کو اتنا زیادہ تھا کہ اپنے مکان کی دیوار سے ملے ہوئے گھر میں رہنے والی الطاف فاطمہ (پاکستان کی مشہور ناول نگار اور افسانہ نگار رفیق حسین کی بھانجی) کے گھر جا کر ان کے ذخیرۂ کتب سے کتابیں نکال نکال کر پڑھتے۔ ان کے بقول واشنگٹن ارونگ کی 'الحمرا' (مترجم غلام عباس) امیر حمزہ کا بچوں والا ایڈیشن، لاہور سے نکلنے والا بچوں کا رسالہ پھول اور بچوں کی دوسری کتابیں نیّر مسعود نے الطاف فاطمہ ہی کے گھر میں بیٹھ کر پڑھی تھیں۔

کتابوں سے اس دیوانہ وار محبت نے انہیں اس وقت بہت دکھ دیا تھا جب الطاف فاطمہ کے پاکستان جاتے وقت (۴۷-۴۸) ان کے گھر کے سامان کی نیلامی ہو رہی تھی۔ اس نیلامی میں کتابوں سے بھری ایک الماری بھی تھی۔ نیرّ مسعود چاہتے تھے کہ یہ الماری ان کے لیے خرید لی جائے لیکن ان کے والد نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ میں اپنے جاننے والوں کی کوئی چیز اگر وہ مجبوری سے بیچی جا رہی ہو، نہیں خریدتا۔ نیرّ مسعود بہت روئے، بہت ضد کی لیکن وہ الماری ان کے لیے نہیں خریدی گئی۔ سامان کی بولی لگانے والوں میں سے کسی نے کتابوں سے بھری وہ الماری چار روپے میں خرید لی اور نیرّ مسعود دل مسوس کر رہ گئے۔

کتاب خوانی کے اسی شوق کا نتیجہ تھا کہ جب نیرّ مسعود بیس کی عمر کو پہنچے تو ان کے مطالعے کا میدان بہت وسیع ہو چکا تھا۔

☆

نیرّ مسعود کم بولتے، ٹھہر ٹھہر کر بولتے تھے، آواز کھلی اور کھنکتی ہوئی تھی۔ (ریڈیو اور ٹی وی کی زبان میں ایسی آواز کو Golden vioce کہا جاتا ہے)۔ لہجہ نرم، مزاج معتدل، شخصیت شفاف، سخن سادہ اور بے پیچ۔ آنے والے سے پہلے بس حال چال پوچھنے کی حد تک کرتے۔ پھر جو کچھ وہ پوچھتا ٹھہر ٹھہر کر بتاتے۔ بتانے میں خودنمائی بالکل نہ ہوگی۔ علمی گفتگو میں کسی پر حاوی ہونے کی کوشش کبھی نہیں کی۔ مذاکروں اور مباحثوں میں بھی جو کہتے بہ انکسار کہتے۔ ہندوستان کے سب سے بڑے ادبی اعزاز سرسوتی سمان کے ملنے پر اپنی مختصر تقریر (مشمولہ منتخب مضامین ۲۰۰۹ء، مطبوعہ آج، کراچی) میں ایک بھی جملہ ایسا نہیں کہا جس میں ان کی فضیلت کا پہلو نکلتا ہو۔

☆

آج کا ادبستان

آج 'ادبستان' جس عمارت کا نام ہے وہ لکھنؤ میں اشراف کے ایک محلے اشرف آباد میں واقع ایک قبرستان کی زمین پر بنی ہوئی ایک حویلی تھی جسے سید حامد حسین رضوی نے بنوایا تھا۔ اسی حویلی کے پہلو میں انھوں نے اسی سے ملتی جلتی ایک اور عمارت اپنی سکونت کے لیے بنوائی تھی اور

'ادبستان' والی حویلی کو خالی چھوڑ دیا تھا۔ پہلو میں بنوائے ہوئے مکان میں پاکستان جانے سے پہلے تک مشہور ناول نگار الطاف فاطمہ رہتی تھیں۔

انجینئر آغا امیر حسین نے 'ادبستان' والی حویلی کو پروفیسر مسعود حسن کے ذوق کے مطابق از سرِ نو تعمیر کرنا شروع کیا اور عمارت سازی کے فن میں آغا صاحب کی مہارت کی بنا پر دیکھتے دیکھے یہ اس علاقے میں رئیسانہ شان والی ایک بڑی عمارت بن گئی اور ادب سے مسعود حسن کے تعلق کی بنا پر اس کا نام 'ادبستان' رکھا گیا۔ نیّر مسعود نے اپنے مضمون 'ادبستان' میں اس کی بنائے تعمیر بھی بتائی ہے اور اس کی تاریخ بھی نیز اس کی تعمیر کے مکمل ہونے تک کے تمام مراحل کا بھی ذکر کیا ہے اور جزئیات کے ساتھ اس کے اندرونی تفصیلات بھی بیان کیے ہیں۔ لیکن ادبستان اب ہو بہو ویسا نہیں ہے۔

کسی زمانے میں اس کے بیرونی حصے میں شاگرد پیشہ، موٹر گیراج اور ایک کنواں تھا، وہ اب نہیں ہے۔ سڑک کی طرف والے حصے میں ایک ہرا بھرا باغ تھا جس میں پھولوں اور پھلوں سے لدے ہوئے قسم قسم کے درخت تھے، جالیوں پر دوڑتی سدا بہار بیلوں سے ڈھکے ہوئے سمر ہاؤس میں ایک بڑا حوض تھا اور حوض میں نازک سے کشتی تیرتی رہتی تھی، باغ میں مالی کا حجرہ بھی تھا۔ ان سب کے بجائے اب باغ والی اس زمین کے ایک حصے میں سبزیاں اگائی جاتی ہیں اور ایک حصے میں رہائشی فلیٹس بننا شروع ہو گئے ہیں بلکہ بن چکے ہیں۔

مسعود حسن کے زمانے میں 'ادبستان' میں سات غسل خانے تھے لیکن اب ان کی تعداد گھٹ گئی ہے اور ان کی صورتیں اور ہیئتیں بھی بدل گئی ہیں۔ ڈرائنگ روم اور مسعود حسن کی رہائش والا کمرہ نیّر مسعود کے تصرف میں آ گیا تھا اور ڈرائنگ روم میں وکٹوریائی صوفوں، آبنوسی رنگ کی گدے دار کرسیوں اور ایرانی قالینوں کے بجائے اب سادہ سا ساز و سامان ہے۔ نیّر مسعود کی شدید بیماری کے زمانے میں یہ ڈرائنگ روم ان کی سب سے چھوٹی بیٹی ثمرہ استعمال کرنے لگی تھی۔ 'ادبستان' کی ڈیوڑھی، صدر دروازہ اور اوپر کی منزل پر جانے والا باہری زینہ اب بھی اسی طرح ہے۔ ڈرائنگ روم کے باہر والا چبوترہ اور برآمدہ جوں کا توں ہے لیکن اب دونوں ویران پڑے رہتے ہیں۔ اس طرف کے مکینوں میں زیادہ تر شہر سے باہر ہیں۔ صدر دروازے کے بائیں طرف کے حصے میں نیّر مسعود کے بڑے بھانجے شاہد مسیح الزماں نے نئی تعمیرات کرالی ہیں اور اس

کے منھ پر کے حصے میں بہت سی بطخیں پلی ہوئی ہیں۔ مسعود حسن کے دفتر والے کمرے میں ایک ملازم رہنے لگا ہے۔ اوپری منزل میں جہاں کبھی نیّر مسعود بھی رہتے تھے اب صرف ان کے چھوٹے بھائی اور ہومیوپیتھی کے مشہور ڈاکٹر انور مسعود رہتے ہیں۔ یہاں بھی بہت کچھ تبدیلی ہوگئی ہے۔ ادبستان کے اندر کے بڑے حصے میں نیّر مسعود کے سب سے چھوٹے بھائی اور معروف مزاح نگار اظہر مسعود کا خاندان رہتا ہے اور اس کی ایک پٹی میں شاہد مسیح الزماں کی سکونت ہے۔ اندر کے حصے کا بہت کشادہ صحن اب بھی اسی طرح ہے اور اس کے ایک کونے میں آم اور نیم کے درخت ویسے ہی کھڑے ہیں۔ ادبستان میں کمرے، دالان، صحنچیاں، کوٹھریاں، گودام اور ڈائننگ ہال اب بھی ویسے کے ویسے ہیں البتہ ان کا استعمال اب دوسری طرح ہونے لگا ہے۔

مسعود حسن کے مزاج میں ٹھہراؤ اور سکون تھا۔ شاید اسی لیے ادبستان کو رک رک کر اور بڑی خاموشی سے بنایا گیا ہوگا اور اسی لیے اس پوری عمارت میں بے آوازی اور آہستہ روی کی سی کیفیت ہے۔ عام مکانوں کے مکینوں کی طرح یہاں آوازیں بہت اونچی نہیں ہوتیں۔ سارے کام کسی طرح کے شور وغل کے بغیر ہوتے رہتے ہیں۔ ادبستان میں آپ کسی بھی طرف کے دروازے پر دستک دیں، وہ دروازے دیر سے کھلتا ہے اور یہ اسی آہستہ روی کی وجہ سے ہے جو یہاں کے رہنے والوں میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ دیر سے دروازہ کھلنے کی شکایت ہر آنے والے کو ہے۔ گھنٹی کا رواج ایک آدھ موقع کو چھوڑ کر یہاں کبھی نہیں رہا۔

باغ کی چہاردیواری سے لے کر اس کے آخری حصے تک ادبستان کے بہت کچھ بدل جانے کے باوجود اس کی سرّی کیفیت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ اس میں داخل ہونے کے بعد آپ کو پہلا احساس یہی ہوگا کہ آپ عام سے مکانوں میں نہیں ہیں۔ میں نے ادبستان کی بالائی منزل بھی دیکھی ہے اور نیچے کا حصہ بھی۔ نیچے کے حصے کا تو ہر کونا گوشہ میرا دیکھا ہوا ہے۔ اب بھی جیسے ہی میں اس کی ڈیوڑھی میں داخل ہوتا ہوں مجھے محسوس ہوتا ہے جیسے دیواریں، ستون اور صحنچیاں ایک دوسرے سے ہمکلام ہوں اور ایک دوسرے کو عہدِ رفتہ کی کوئی جادوئی داستان سنا رہے ہوں۔ دالانوں، طاقوں، روشن دانوں اور محرابوں کو غور سے دیکھیے تو سب کے سب بہت سی کہانیاں کہتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

انجینئر آغا امیر حسین کے ہاتھ میں جانے کیا کمال تھا کہ انھوں نے ادبستان کی ہر اینٹ میں

ایک زبان رکھ دی۔ اس زبان کو بولتے ہوئے دیکھنا ہو تو نیّر مسعود کے افسانوں کو پڑھیے اور پڑھتے چلے جائیے۔

'ادبستان' میں اب بچوں اور بہوؤں کی تعداد زیادہ ہوگئی ہے۔ پہلے صحن میں مسعود حسن کے پوتے دوڑتے پھرتے تھے، اب ان کے پرپوتے کھیلتے کودتے ہیں۔ اٹھہتر سال کی عمر میں بھی نیّر مسعود کے چھوٹے بھائی اظہر مسعود اس صحن میں اپنے بیٹوں، پوتوں اور نواسوں کے ساتھ بڑے شوق سے کرکٹ اور بیڈمنٹن کھیلتے ہیں۔ ادبستان کا یہ صحن پہلے سے زیادہ آباد ہے۔ کمروں، دالانوں اور صحنچیوں میں پہلے سے زیادہ چہل پہل ہے۔ لیکن اس رونق اور گہما گہمی میں آنکھیں، میں جب بھی ادبستان جاتا ہوں، اس شخص کو ڈھونڈتی ہیں جو مسعود حسن کے بعد ایک گھنے درخت کے سائے کی طرح پورے ادبستان پر چھایا ہوا تھا۔

☆

علالت

نیّر مسعود اب روز بہ روز کمزور ہونے لگے تھے۔ اب ان کے جسم پر صرف ہڈیاں رہ گئی تھیں۔ کھانے پینے سے ان کی رغبت ختم ہوگئی تھی۔ ان کی اہلیہ انہیں زبردستی کھلاتی پلاتیں اور پھر وہ وقت آیا کہ وہ پوری طرح بستر سے لگ گئے۔ کمزوری کی وجہ سے ان کی گویائی بھی متاثر ہونے لگی۔ جملے رک رک کر ادا کرتے اور کبھی کبھی تو جملے کو ادھورا ہی چھوڑ دیتے۔ پورا جملہ ادا نہ کر پانے کی اذیت ان کے چہرے سے ظاہر ہو جاتی اور اس وقت ان کی بے بسی دیکھ کر مجھے بڑی تکلیف ہوتی۔ ان کی اہلیہ پوری تندہی کے ساتھ ان کی تیمارداری کر رہی تھیں۔ دونوں چھوٹے بھائی انور مسعود اور اظہر مسعود ان کی دلجوئی کے لیے دیر دیر تک ان کے پاس بیٹھتے اور ان سے گزرے ہوئے زمانوں کی باتیں کرتیں۔ بیماری کی اس بگڑتی ہوئی حالت میں نیّر مسعود کو اپنے بچپن کی باتیں بہت یاد آنے لگی تھیں اور جو بات پوری طرح یاد نہ آتی اسے اظہر مسعود یاد دلاتے۔ کبھی کبھی فارسی شعروں کا ایک مصرعہ یا اس کی گرہ ان کے ذہن سے نکل جاتی۔ اس بھولے ہوئے مصرعے اور محو ہو جانے والی گرہ کو اظہر مسعود مکمل کرتے۔

انور مسعود چونکہ ہومیوپیتھی کے ڈاکٹر تھے اس لیے اپنے بھائی کی تکلیف کو کم کرنے والی

دوائیں انہیں برابر دیتے رہتے۔ انگریزی دوائیں بھی مسلسل دی جارہی تھیں اور حکیمی نسخوں کو بھی آزمایا جارہا تھا۔ ان سب کے باوجود بستر پر نیّر مسعود کی بے آرامی بڑھتی جارہی تھی۔ اب انہیں کسی ایک کروٹ آرام نہ تھا۔ وہ اف اور آہ کی دردناک آوازوں کے ساتھ کروٹیں بدلتے رہتے اور کراہنے کی یہ آوازیں برابر ان کے منہ سے نکلتی رہتیں۔ اسی بے آرامی کے عالم میں بہت قوی حافظے والے نیّر مسعود کی یادداشت کمزور ہونے لگی۔ نسیاں کے اس مرض میں وہ لوگوں کے نام بھولنے لگے۔ ایک دن جب میں ان کے پاس بیٹھا تھا، مجھ سے پوچھنے لگے:

''وہ کیسے ہیں؟''

''کون؟''

''ارے...... (وقفہ)...... ارے وہ جو...... الہ آباد میں رہتے ہیں۔''

''جعفر رضا صاحب؟''

''نہیں بھئی......''

''مہدی جعفر......؟''

''نہیں...... وہ نہیں...... اف......''

''حیدر بھائی؟'' (الہ آباد میں مقیم ایک وکیل شاعر مہدی حیدر زیدی جو نیّر مسعود سے اکثر ملنے آتے تھے)

''ارے وہ...... جو رسالہ نکالتے تھے۔''

''فاروقی صاحب؟''

''ہاں...... وہ کیسے ہیں؟''

''ٹھیک ہیں ماشاءاللہ۔''

میرے وہم وگمان میں بھی نہ تھا کہ وہ فاروقی کا نام بھول جائیں گے اسی لیے میرا ذہن اس طرف نہیں گیا اور میں دوسرے نام لیتا رہا۔ بھول جانے کا یہ مرض علالت کے آخری دنوں میں ان کے باپ مسعود حسن کو بھی ہو گیا تھا اور اپنے ہی بنوائے ہوئے مکان 'ادبستان' کا نقشہ ان کے ذہن سے محو ہو گیا تھا۔

جس دن کوشش کے باوجود انہیں فاروقی کا نام یاد نہیں آیا اس دن میری آنکھیں بھر

آئیں۔ بیماری کے بالکل آخری دنوں میں کبھی کبھی مجھے بھی نہ پہچان پاتے۔ ان کے پہچان نہ پانے پر ان کی اہلیہ انہیں بتاتیں۔

''انیس ہیں۔'' اور تب وہ میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیتے اور لیے رہتے۔ کبھی کبھی کسی پرانے دوست کا نام حافظے میں کہیں سے آ نکلتا تو نام لے کر پوچھتے:

''بہت دن سے آئے نہیں۔''

''وہ تو مر چکے ہیں۔'' میں اونچی آواز میں انہیں بتاتا۔

''کب؟''

''کئی سال ہوئے۔'' یہ سن کر وہ آبدیدہ ہو جاتے۔

نیّر مسعود کی اتنی طویل علالت ان لوگوں سے بالکل نہ دیکھی جاتی جنھوں نے انہیں ہر وقت مصروف و متحرک دیکھا تھا۔ ان میں سے ایک میں بھی تھا۔ میں جو مختلف موضوعات پر ان سے گفتگو کرتا، پڑھنے کے لیے کتابیں مانگتا پڑھی ہوئی کتابوں پر بات چیت کرتا، اپنا تازہ لکھا ہوا مضمون سناتا، اب ان کے سامنے منہ باندھے بیٹھا رہتا، لمبے لمبے وقفوں کے بعد ایک دو جملے بولتا بھی تو آواز کو بہت اونچا کرنا پڑتا کیونکہ گویائی کے ساتھ اب ان کی سماعت بھی جواب دینے لگی تھی۔ ان کے پرانے دوستوں میں اب فاروقی کے سوا کوئی اور نہیں رہ گیا تھا۔ وہ یا تو فون پر ان کی اہلیہ سے ان کی خیریت معلوم کر لیتے یا کبھی کبھی آ کر ان کی عیادت کر لیتے۔

علالت کے بالکل آخری دنوں میں نیّر مسعود ایک ہی رخ پڑے رہتے۔ ان کی بیوی جب دیکھتیں کہ اس رخ سے پڑے رہنے میں انہیں تکلیف ہو رہی ہے تو رخ بدل دیتیں۔ اسی شدید تکلیف کے عالم میں ۲۷ رجولائی ۲۰۱۷ء کو جمعرات کے روز دن کا دوسرا پہر ختم ہونے سے پہلے انھوں نے آخری سانس لی (انتقال اور تدفین کا حال لکھا جا چکا ہے) یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ جس مہینے میں نیّر مسعود کے والد کی ولادت ۲۹ رجولائی) ہوئی تھی اسی مہینے میں نیّر مسعود کا انتقال ہوا۔ انتقال کے تیسرے دن اسی ادبستان میں جہاں نیّر مسعود نے ایک بڑے ادیب، ایک بڑے محقق اور ایک بہت بڑے افسانہ نگار کی حیثیت سے شہرت پائی تھی، ان کے تیجے کی مجلس ہوئی۔ اس مجلس میں مشہور عالم دین ڈاکٹر مولانا سید کلب صادق نے نیّر مسعود کی پسندیدہ کتاب 'نہج البلاغہ' کے مقولوں کی روشنی میں علم کی فضیلت کو اپنی خطابت کا موضوع بنایا۔ اس مجلس کے

اکیس دن بعد ۱۸راگست ۲۰۱۷ء کو جمعے کے روز نماز مغربین کے بعد لکھنؤ کے مشہور آغا باقر کے امام باڑے میں جہاں مرزا محمد رفیع سودا کی آرام گاہ ہے، نیرّ مسعود کے چالیسویں کی مجلس منعقد ہوئی جسے معروف خطیب علامہ سید عقیل الغروی نے خطاب کیا اور پورے اردو ادب کا بہ اختصار لیکن بہت بامعنی جائزہ لیتے ہوئے موجودہ عہد میں نیرّ مسعود کی علمی اور ادبی اہمیت کو نمایاں کیا۔ مجلس سے قبل لکھنؤ کے معروف شعرا نے نیرّ مسعود کو منظوم خراج عقیدت پیش کیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی بھی اس مجلس میں شریک ہونے الہ آباد سے آئے تھے، مولانا کے منبر پر بیٹھنے سے قبل انہیں اظہار خیال کی زحمت دی گئی۔ توقع تھی کہ ایک بڑے مجمعے کے سامنے وہ اس موقع پر اپنے دوست کی فضیلتوں کے بارے میں ضرور کچھ کہیں گے لیکن مائک کے سامنے آکر وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگے اور جو کچھ وہ کہنا چاہتے تھے وہ سیلِ گریہ میں کہیں 'گم' ہوگیا۔

مجلس ختم ہونے کے بعد جب مجمع چھٹ گیا اور امام باڑے میں چند منتخب لوگ رہ گئے تو انہیں مولانا کلب صادق نے جنھوں نے نیرّ مسعود کے تیجے کی مجلس پڑھی تھی، ان منتخب لوگوں کو مخاطب کرتے ہوئے کہا:

"افسوس! لکھنؤ سے علم رخصت ہوگیا"

نوٹ: درج بالا اقتباسات نیرّ مسعود کے علمی کارناموں پر لکھی جانے والی کتاب کے ابتدائی باب"(سوانح) سے دیے گئے ہیں۔

پروفیسر شافع قدوائی

ثقافتی اور نفسیاتی جغرافیہ کا مرتعش بیانیہ:
'طاؤس چمن کی مینا'

روزمرہ کے مانوس حقائق کے قوی تر التباس کے پیش نظر فکشن کو زندگی کا آئینہ متصور کیا جاتا ہے اور اسے کسی مخصوص مکانی اور زمانی حدود کو محیط ایسا بیانیہ گردانہ جاتا ہے جو کسی ایک علاقہ کے جغرافیائی امتیازات، مخصوص طرز معاشرت، تصور حیات، ثقافتی رسومیات، اخلاقی اقدار، فن تعمیر کے ما بہ الامتیاز عناصر، خورد ونوش کے طریقوں اور مکانی سطح پر سرگرم عمل نفسیاتی عوامل (Psycho-geographic elements) کے قابل شناخت حوالوں سے وجود پذیر ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیانیات (Narratology) کے نئے مباحث میں تہذیبی جغرافیہ (Cultural Geography) کو اساسی اہمیت دی جانے لگی ہے۔ ناول اور افسانے کے تخلیقی امکانات کو خاطر نشان کرنے کے تجزیاتی عمل میں یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ کسی ایک خطہ یا شہر کے مخصوص طرز حیات، ثقافتی روایات، تہذیبی اور نفسیاتی آرزومندیوں کے داعیوں کو متحرک کرنے والے مظاہر کو، جن کے مرئی وجود کا عام طور احساس کیا جاتا ہے، کس طرح تخلیقی سطح پر غیر مرئی بنایا جاتا ہے اور فنکار کس طرح ایک حقیقی شہر (Real city) کو ایک تخیلی شہر (Imagined City) میں منقلب کرتا ہے۔ اس نوع کے خیال انگیز مطالعات نائجل تھرفت (Nigel thrift)[1] اور مارلین کوورلی (Marlin Coverly)[2] نے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں ایملی زولا کے ضخیم فنی شاہکار Rougan Maquart کا ذکر کیا جاتا ہے۔ یہ ناول فرانس (۱۸۵۲ء سے ۱۸۷۰ء تک) کے ایک بااثر خاندان کے تفصیلی بیان کو محیط ہے جس میں Rougan خاندان کی وساطت سے اس پورے عہد کے سیاسی اور سماجی تاریخ کے اہم امتیازات (Landmarks) سے شعوری طور پر اعراض

کرتے ہوئے ثقافتی تاریخ کو ایک ابدی موجودگی (Eternal presence) کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ Gumbrecht Hans Ulrich نے اپنے مضمون The roads of novel[۳] میں لکھا ہے کہ زولا نے اپنی تحریر میں اس عہد کے مقبول اور معروف ثقافتی نشانات، شاہکار عمارتوں، مخصوص طرز تعمیر، غذائی ترجیحات، مروجہ اخلاقی معیار اور اقدار اور پیرس کی عظیم الشان تہذیبی وراثت (Iconic Cultural Legacy) کو مرکز توجہ بنانے کے بجائے عام انسانوں کی روزمرہ زندگی سے غذا حاصل کرنے والی روایات اور اقدار کو تہذیبی شناخت کی نشاندہی کا وسیلہ بنایا۔ اس طرح اساسی اہمیت کے حامل تہذیبی مظاہر کی مرکزیت پر سوالیہ نشان قائم کیے بلکہ ان کے وجود کو Subvert کرنے کی کوشش کی۔ Hans Ulrich کے مطابق زولا نے رفیع الشان تہذیبی مظاہر اور مشہور عمارتوں کو اپنے افسانہ کے پلاٹ (Suzet) کا محور بنانے کے بجائے عام شاہراہوں، سڑکوں اور گلیوں کو کرداروں کا اعمال اور افعال کی پیشکش کا بنیادی حوالہ بنایا۔ سڑکیں اور گلیاں کس طرح کرداروں کے مقاصد یا نصب العین کے بار آوری کے امکانات کو بروئے کار لاتی ہیں، ناول کا بیانیہ عرصہ اس اجمال کی تفصیل پر گواہ ہے۔ یہ امر خاص طور پر لائق توجہ ہے کہ ناول کا ہر قابل لحاظ وقوعہ یا کرداروں کی باہمی گفتگو ایک ایسی صورت حال پر مبنی ہے جو سڑک پر وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ زولا کا یہ ناول تہذیبی مظاہر کے مرئی عناصر کو ایک تخیلی وجود میں منقلب کرتا ہے۔

ادب تہذیبی مظاہر کے دستاویزی شواہد اور ثقافت کے معروف امتیازات کو فی نفسہ منعکس نہیں کرتا اور فن پارہ کسی مخصوص ثقافت یا جغرافیائی خطہ کے ٹھوس حوالوں بشمول شاہکار عمارتوں (Landmark Building) کے ٹھوس حوالوں سے صورت پذیر نہیں ہوتا اور اس لحاظ سے فن پارہ کسی مکانی وجود کو خاطر نشان نہیں کرتا اور نہ اسے قابل شناخت مثال (Quotable example) کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ فن پارہ کے تہذیبی مطالعات کی اس جہت سے اردو تنقید بڑی حد تک ناآشنا ہے اور اکثر فن پاروں کی تعین قدر میں تہذیبی مظاہر کی محض عکاسی کو اہمیت دی جاتی ہے اور مخصوص تاریخی اور جغرافیائی حوالوں کی برملا نشاندہی کو فن کی امتیازی صفت متصور کیا جاتا ہے۔ دہلی، اودھ یا حیدرآباد کی زوال آمادہ تہذیب یا ۱۸۵۷ء کے بعد کے تہذیبی انتشار اور شکست وریخت کی مختلف صورتوں کی فنکارانہ شعور کے ساتھ عکاسی کرنے پر فن کاروں کی تحسین کی جاتی ہے۔ شہرہ آفاق لکھنوی تہذیب و تمدن کی مرقع کشی کو متعدد ادیبوں، فکشن نگاروں اور شاعروں

کے فن کا مابہ الامتیاز عنصر ٹھہرایا جاتا ہے۔

نیر مسعود کو لکھنوی تہذیب کا مستند ترین نمائندہ سمجھا جاتا ہے۔ نیر مسعود کے تخلیقی نابغہ کو مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس اور ترجمے کا مسلسل ہدف بنایا جارہا ہے اور ان افسانوں کے متعدد تراجم انگریزی اور بعض دیگر یورپی زبانوں میں تواتر کے ساتھ شائع ہورہے ہیں۔ انگریزی میں ان کے فن پر متعدد مضامین اور ان کے انٹرویوز بھی اشاعت پذیر ہورہے ہیں۔ اردو تنقید کے مابعد جدید ڈسکورس میں نیر مسعود کے فن کو مرتکز آمیز مطالعہ (Close Reading) کا محور بنایا جارہا ہے۔ نیر مسعود کے بیانیہ عرصہ (Narrative Space) کے تشکیلی عناصر اور ان کے مخصوص فنی طریقہ کار پر تو نیر حاصل یا مرکوز گفتگو تو شاذ ہی کی جاتی ہے مگر انھیں جادوئی حقیقت نگاری کو بروئے عمل لانے والا پہلا افسانہ نگار کہا جاتا ہے۔ یوں بھی ہے کہ افسانوں میں موجود جادوئی حقیقت نگاری کی متعین صورتوں کی نشان دہی کم ہی کی جاتی ہے۔ موضوع کی سطح پر لکھنوی تہذیب، خصوصاً واجد علی شاہ کے عہد کے تہذیبی مظاہر کی فنی چابکدستی کے ساتھ پیش کش کو ان کے فن کا امتیازی وصف ٹھہرایا جاتا ہے۔

نیر مسعود کے افسانوں میں ایک مخصوص علاقہ کی معاشرتی اور تہذیبی رسومیات اور روایات کا احساس تو ضرور ہوتا ہے مگر ان کے یہاں اودھ کی شہرہ آفاق گنگا جمنی تہذیب کی عکاسی کی وہ صورت نہیں ہے جو اودھ کے دیگر افسانہ نگاروں اور شاعروں کو خوش آتی ہے کہ نیر مسعود نے بھی ماضی کو مستقبل کے طور پر پیش نہیں کیا (Past is not presented as future)۔ یہی سبب ہے کہ نیر صاحب کا متن شہر لکھنؤ کے مرقع، فسانہ عجائب، فسانہ آزاد، امراؤ جان ادا، گذشتہ لکھنؤ، تاریخ اودھ، مقدمہ لکھنؤ کی آخری بہار اور اس نوع کی دیگر کتابوں سے یکسر مختلف ہے۔ ان کی تخلیقی ہنرمندی کا راز اس فنکاری میں مضمر ہے کہ انھوں نے کس طرح ایک حقیقی شہر (Real City) کو ایک تخیلی یا افسانوی شہر (Imagined City) کی صورت میں منقلب کیا۔ لکھنوی تہذیب اور طرز معاشرت کے مانوس حوالے اور لکھنؤ کی معروف عمارتیں اور یہاں کے باشندوں کے خورد و نوش اور بود و باش کے طریقوں، ان کے بعض مخصوص اور عادات نیر مسعود کے بیانیہ کے محض ترسیلی عناصر ہیں، یہ افسانہ کا جوہر نہیں ہیں۔ نیر مسعود کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی سطح پر لکھنؤ کو منعکس تو ضرور کرتے ہیں مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ انہوں نے لکھنؤ کے جغرافیائی اور تاریخی وجود کو کس طرح اپنے تخلیقی ارتکاز سے ایک نیا قالب عطا کیا اور کس طرح تہذیبی جغرافیہ کو تاریخ کی معنی خیز اور

خیال انگیز تعبیر کا وسیلہ بنایا۔ نیر مسعود نے مروجہ تاریخی بیانیہ کو Subvert کرنے کے لیے عوامی حافظہ میں حیاتی سطح پر سرگرم عمل روایات سے تخلیقی سطح پر استفادہ کیا اور غیر محسوس مگر انتہائی موثر طور پر مسلمہ تاریخی صداقت کو سیاسی حکمت عملی کا بیانیہ ثابت کیا ہے۔

تہذیبیں اقتدار کے ایک مخصوص تصور کے تحت پروان چڑھتی ہیں اور ریاست کا صاحب اقتدار طبقہ یا بادشاہ اس مخصوص طرز معاشرت کی بندش کی گیاہ ہوتا ہے۔ اقتدار کا اپنا ایک ترجیحی نظام ہوتا ہے جو ایک مرکزی منصرم قوت سے وجود پذیر ہوتا ہے۔ ریاست کی منصرم قوت استحصال، ناانصافی، ظلم اور عدم مساوات کے نئے امکانات وا کرتی ہے اور تشدد کو قانونی جواز عطا کرتی ہے۔ اس طرح بادشاہ یا صاحب اقتدار طبقہ تشدد بذریعہ قانون (Violence through law) روا رکھتا ہے۔ یہ ناخوشگوار عمل معاشرے کی مختلف سطحوں پر نفوذ کر جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ نطشے اور ٹراٹسکی نے ریاست کے وجود کو انسانی معاشرے کے لیے سم قاتل ٹھہرایا ہے کہ حکومت اپنی اصل میں استحصالی ہوتی ہے۔ لہٰذا ریاست کے وجود کا خاتمہ ہی انسانی نجات کی معراج ہے۔ ادیب اور فنکار اقتدار اور عوام کی ازلی کشاکش اور اول الذکر کے ہمہ گیر جبر کا بیانیہ تشکیل دیتے ہیں۔ منصرم قوت کی عدم مرکزیت اور اس میں عوامی شمولیت اقتدار کو ایک انسانی چہرہ عطا کرتی ہے۔

منصرم قوت کی عدم موجودگی کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حکمراں عوامی آرزومندیوں اور امنگوں سے یکسر ناواقف ہے اور وہ عیش و سرمستیوں میں اس قدر ڈوبا ہوا ہے کہ اپنے بنیادی فرض، Governance سے اعراض کرتا ہے۔ عوامی تکالیف اور صعوبتوں کا اسے ذرا بھی احساس نہیں ہے۔ اودھ کے آخری حکمراں واجد علی شاہ کے بارے میں نوآبادیاتی مؤرخوں (Colonial Historians) نے اسی نوع کے بیانیہ کو فروغ دیا ہے جسے عام طور پر تسلیم بھی کیا جاتا ہے۔ نیر مسعود نے تخلیقی سطح پر اس بیانیہ کو شکست کرنے کے لیے ایک ایسا افسانوی متن مرتب کیا جس پر تاریخی افسانہ کی روایتی تعریف کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ انہوں نے تاریخی حقائق کے ریکارڈ کی درستگی کے لیے حکمراں کا عوام کے تئیں رویہ اور حکمراں کی عوامی امیج اور اس کی مقبولیت کے مختلف مراحل کا بیان کیا ہے۔ سیمیا، عطر کافور، گنجفہ اور طاؤس چمن میں شامل بیشتر افسانوں کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ مکانی عرصہ کو محیط اقتدار ایک مرکب اور سیال حقیقت ہے جسے تہذیبی سطح پر تشکیل دیا جاتا ہے۔ تاہم اس کے تئیں ردعمل کے اظہار کے طریقے مختلف اور اکثر صورتوں میں

ایک دوسرے سے متغائر ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے اہم افسانہ ''طاؤس چمن کی مینا'' ہے۔ اس افسانہ میں اودھ کے آخری حکمراں کے طرزِ حکومت کے بعض اہم پہلوؤں کو ایک وسیع تر انسانی تناظر میں واضح کیا گیا ہے۔ 1857ء سے قبل کا اودھ محض عیش اور رنگ ونور سے عبارت نہیں تھا، گو کہ یہاں اقتدار کی مرکزی منصرم قوت جو اپنی اصل میں استحصالی ہوتی ہے، کے ہمہ گیر ظلم وتعدی کا احساس عام نہیں تھا۔ اس قوت کا کم تر احساس یا اس کی عدم موجودگی (Absence) تہذیبی عناصر کی کی راہ ہموار نہیں کرتی تھی بلکہ اس سے حکمراں اور عوام کے باہمی ربط اور تعلق کی گرم جوشی اور پائیداری کا بخوبی احساس کیا جاسکتا تھا۔ اقتدار کے عمل میں عوام کی شمولیت، حکمراں کا عام انسانوں سے تعلق اور ربط وضبط اور اقتدار کو قائم رکھنے کے لیے سزا (Punishment) کی مختلف شقوں کا سختی سے اطلاق، یہ ایسے پہلو ہیں جن سے حکومت کے عوام دوست یا دشمن ہونے کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' کی اندرونی ساخت مذکورہ تین نکات پر استوار کی گئی ہے اور یہ افسانہ حکومت اودھ کے طرز عمل کے ایک پہلو دار بیانیہ کی صورت میں منصۂ شہود پر آتا ہے۔ حکومت کے عمل میں لال فیتہ شاہی (Red Tapism) کی مرکزیت عوام کی زندگی اجیرن کر دیتی ہے اور حکومت کی سطح پر چھوٹا سے چھوٹا کام کرانا بہت مشکل ہو جاتا ہے۔ سرکاری ملازمت کا حصول تو عوام کا ایک خواب ہوتا ہے جو بڑی دقتوں کے بعد تشنۂ تعبیر ہوتا ہے۔ لال فیتہ شاہی کی گرفت زوال اور عوام دشمن طرزِ عمل کی بین مثال ہے۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' میں سرکاری ملازمت کے حصول کے مراحل کے بیان سے حکومت اودھ کے طرز عمل کو واضح کیا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار کالے خاں بے روزگار ہے اور وہ مہاجنوں سے قرض لے کر زندگی گذار رہا ہے کہ اس کی ملاقات طاؤس چمن کے داروغہ سے ہو جاتی ہے اور پھر اسے کس طرح سرکاری ملازمت مل جاتی ہے، اس کا بیان دیکھیے:

> ''دیکھو کالے خاں، ابھی سویرا ہے''۔ داروغہ نے کہا ''کہیں نوکری چاکری کرلو اور قرض بھگتانے کی فکر کرو، نہیں تو.....''۔
>
> ''داروغہ صاحب مگر نوکری کہاں کرلوں؟''
>
> ''اچھا باغوں میں کام کرلوگے؟''
>
> ''کرلوں گا''، میں نے کہا۔ ''گھاس کھودنے کا کام ہوگا، وہ بھی کرلوں گا''۔
>
> ''بس تو چلو میرے ساتھ، ابھی''، انہوں نے کہا، ''ایک اسامی خالی ہے''۔

داروغہ اسی وقت مجھے بادشاہ منزل کے دفتروں میں لے گئے۔ کئی جگہ میرا نام اور حلیہ وغیرہ درج کیا گیا۔ ضمانتی کی جگہ داروغہ نے اپنا نام لکھوایا۔ پھر ہم لکھی دروازے پر پہنچے، یہاں سرکاری عملے، آدمیوں اور سپاہیوں وغیرہ کا ہجوم تھا۔ داروغہ نے کئی لوگوں سے صاحب سلامت کی پھر مجھ سے کہا:

> ''یہیں کھڑے رہو، ابھی نام پکارا جائے گا''۔ اور دروازے پر جھولتا ہوا عنابی زربفت کا پردہ ذرا سا ہٹا کر اندر چلے گئے۔ میں لکھی دروازہ کی صفتوں کو دیکھتا اور حیران ہوتا رہا۔ دفتروں سے میرے کاغذات بن کر آ گئے۔ میرا نام پکارا گیا۔ ایک خواجہ سرا نے مجھ سے کئی سوال کیے۔ میرے جوابوں کو کاغذات سے ملایا، پھر عنابی پردے کی طرف اشارہ کیا اور کہا،
>
> ''طاؤس چمن میں چلے آؤ''۔4

ملوکیت ہو یا جمہوریت، سرکاری جبر واستبداد سے مفر ممکن نہیں اور نوکر شاہی بعض استثنائی صورتوں سے قطع نظر کبھی عوام کی صعوبتوں اور ان کے مسائل کا ازالہ کرنے کی کوشش نہیں کرتی۔ اس افسانہ کے راوی کو بلا کسی خاص زحمت کے سرکاری ملازمت مل جانے سے حکومت کے عوام دوست ہونے کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح افسانہ میں باغ کی تزئین کاری اور تشکیل کو حکومت کے عمل میں عوام کی سرگرم شرکت کو تمثیل کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اردو میں بہت کم ایسے افسانے لکھے گئے ہیں جن میں باغ کو ایک تنظیمی وسیلہ (Organizational Device) کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' میں باغ کو بطور تنظیمی وسیلہ استعمال کیا گیا ہے اور باغبانی کو فن تعمیر سے تخلیقی انفرادیت کے ساتھ ہم آہنگ کیا گیا ہے اور افسانہ کی بافت میں باغبانی اور فن تعمیر کی اصطلاحیں ایک دوسرے کا بطریق احسن تکملہ کرتی نظر آتی ہیں:

> ''چمن کے بیچوں بیچ میں کئی مستری ایک نیچا سا چبوترہ بنا رہے تھے۔ داروغہ نے انہیں کچھ ہدایتیں دیں، پھر میرا ہاتھ پکڑ کر چمن کا ایک چکر لگایا۔ میں ان درختوں کی چھنٹائی دیکھ کر حیران تھا۔ موروں کی ایسی شکلیں بنی تھیں کہ معلوم ہوتا تھا درختوں کو پگھلا کر کسی سانچے میں ڈھال دیا گیا ہے۔ تکونی کلغیاں اور نوک دار چونچیں تک صاف نظر آ رہی تھیں۔ سب سے کمال کا وہ مور بنایا تھا جو گردن پیچھے کی طرف موڑ کر اپنے پیروں کو کرید رہا تھا۔ ہر مور کے پاس لگے ہوئے پتلے تنوں والے دو درختوں کو موڑ کر بنایا گیا تھا۔ یہی تنے مور کے پیروں کا

کام کرتے تھے اور ان کی کچھ جڑیں اس طرح زمین پر ابھری ہوئی چھوڑ دی گئی تھیں کہ بالکل مور کے پنجے بن گئے تھے۔ داروغہ نے بتایا کہ روز اندھیرے منھ بہت سے مالی سیڑھیاں لگا کر اور پاڑ باندھ کر ایک ایک درخت کی چھنائی کرتے ہیں۔''5

طاؤس چمن تو بادشاہ کی ایما سے بنوایا گیا تھا مگر وزیر حضور عالم بادشاہ کو نذر کرنے کے لیے ایک بہت بڑا پنجرہ بنوایا جس کا ذکر ایجادی قفس کے بطور ہوا ہے اور ایک وزیر کی فرمائش پر ایجادی قفس کی تعمیر کا استعارہ بہت بلیغ ہے جو اصلاً بعد کے واقعات (بادشاہ کی معزولی اور گرفتاری) کو Foreshadow کر رہا ہے اور مصاحبت اور بادشاہ کی خوشنودی حاصل کرنے کی ملمع آمیز ریشہ دوانیوں اور اندرونی سازشوں کی طرف بھی توجہ منعطف کراتا ہے۔ راوی قفس بننے کے عمل کا ذکر کرتے ہوئے اس امر پر تعجب کا اظہار کرتا ہے کہ اتنا بڑا قفس طاؤس چمن میں کیسے پہنچایا جائے گا۔ اس پر ایک جہاں دیدہ آدمی کا تبصرہ وزیروں کی کارستانیوں پر گہرے طنز کی حیثیت رکھتا ہے:

''لوگوں کی باتوں سے مجھے معلوم ہوا کہ وہ بادشاہ کو نذر کرنے کے لیے بہت دنوں سے ایک بڑا پنجرہ بنوا رہے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوا کہ لکھنؤ میں ہر طرف اس کا چرچا ہے۔ چڑیا بازار کے ان گاہکوں میں سے کئی نیا سے بنتے دیکھنے کا دعویٰ کیا اور یہ بھی کہا کہ ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اتنا بڑا پنجرہ قیصر باغ میں پہنچایا کس طرح جائے گا۔ اس پر ایک بڈھے نے کہا:

''ارے میاں، یہ وزیروں کے معاملے ہیں۔ یہ چاہیں تو سلطنت ادھر سے ادھر پہنچا دیں۔ آپ اتنی سی پنجری کے لیے ہلکان ہو رہے ہیں''۔6

یہاں سلطنت ادھر سے ادھر لے جانے کا مطلب حکومت اودھ کی منتقلی ہے کہ اب عنان حکومت نئے حکمراں (انگریز) سنبھالیں گے جنہیں دربار سے وابستہ بعض حضرات کی درپردہ مگر فیصلہ کن حمایت حاصل ہے۔ قفس کی صناعی خیرہ کن ہے اور بادشاہ اپنی خلقی شرافت نفس کے باعث قفس کی بلیغ معنویت سے پہلوتہی کرتے ہوئے اس کی ظاہری زیبائش پر اظہار پسندیدگی کر رہا ہے۔ یہ عمل فنون لطیفہ سے دلچسپی اور ان کے بالیدہ تر احساسِ جمال کا غماز ہے:

''میں پھر قفس کو دیکھنے لگا۔ اندر سے وہ ایک چھوٹا سا قیصر باغ ہو رہا تھا۔ فرش پر سنگِ سرخ کی بجری بچھی ہوئی تھی۔ بیچ میں پانی سے بھرا ہوا حوض جس میں چھوٹی چھوٹی سنہری کشتیاں تیر رہی تھیں اور ان کشتیوں میں بھی تھوڑا پانی تھا۔ فرش پر لال سبز چینی کی نیچی نیچی

ناندوں میں پتلی لمبی شاخوں والے چھوٹے قد کے درخت تھے۔ دیواروں سے ملی ملی بسنت مالتی، بشن کانتا، جوہی اور کچھ ولایتی پھولوں کی بیلیں تھیں۔ ان میں پتوں سے زیادہ پھول تھے اور انہیں اس طرح چھانٹا گیا تھا کہ قفس کی صنعتیں ان میں چھپ جانے کے بجائے اور ابھر آئی تھیں۔ جگہ جگہ ستاروں کی وضع کے آئینے جڑے تھے جن کی وجہ سے قفس میں جدھر دیکھو پھول ہی پھول نظر آ رہے تھے۔ پانی کے کاسے، دانے کی کٹوریاں، ہانڈیاں، چھوٹے چھوٹے جھولے، گھومنے والے اڈے، پتلے پتلے مچان اور آشیانے ہر طرف تھے اور انہیں سے معلوم ہوتا تھا کہ یہ جگہ پرندوں کے لیے ہے''۔

صندل کی میز کے پاس آ کر بادشاہ رکے اور دیر تک قفس کو دیکھتے رہے۔

'واہ!'' انہوں نے کہا۔ پھر وزیر اعظم کو دیکھا۔ ''حضور عالم، یہ ہمارے ہی یہاں کا کام ہے؟''

''جہاں پناہ''، حضور عالم سینے پر ہاتھ رکھ کر جھکے اور بولے''ایک ایک تار لکھنؤ کے کاریگروں کا موڑا ہوا ہے''۔

''انہیں کچھ اوپر سے بھی دیا؟''

''سلطان عالم کے تصدق میں ایک ایک کی سات سات پشتیں کھائیں گی''۔

''اچھا کیا''۔ بادشاہ بولے۔''تو کچھ بڑھا کے ہم سے بھی دلوا دیجیے''۔7

اودھ کے آخری حکمراں پر عیش کوشی اور تلذذ کی ممکنہ تمام صورتوں سے استفادہ کرنے کا الزام لگایا جاتا ہے اور عام طور پر کہا جاتا ہے کہ بادشاہ کا عوام سے کوئی تعلق نہیں تھا کہ وہ اپنی دنیا میں مگن رہتے تھے۔ افسانہ نگار نے اس معروضہ کی تکذیب کے لیے ایک ایسا متحرک بیانیہ تشکیل دیا ہے جس میں بادشاہ پرندوں اور جانوروں تک سے اپنے تعلق خاطر کو ظاہر کرتا ہے۔ نام اور شناخت سے عاری پرندوں اور جانوروں کو ایک مخصوص لقب عطا کر کے انہیں انفرادی تشخص عطا کرنے والا گوشت پوست کے انسانوں سے کیوں کر بے پرواہ رہ سکتا ہے؟ افسانہ اس خیال انگیز سوال کی تفصیل سے عبارت ہے۔ قفس میں بادشاہ اپنے ہاتھ سے پرندے چھوڑ رہے ہیں اور لحظہ بھر پرندے کی قربت سے بادشاہ اس کی داخلی اور خارجی کیفیت کا بخوبی اندازہ کر لیتے ہیں اور اسے فوراً ایک نام عطا کرتے ہیں:

''بادشاہ نے پنجرا ہاتھ میں اٹھالیا۔ مینا پنجرے میں ادھر ادھر پھدک رہی تھی۔ بادشاہ نے ہنس کر کہا:

''ذرا قرار تو لو چلبلی بیگم'' اور پنجرا واپس میز پر رکھ دیا۔

اتنی دیر میں میز پر دوسرا پنجرا آ گیا تھا۔ بادشاہ نے اسے بھی ہاتھ میں اٹھالیا۔ اس کی مینا اڈے پر سر جھکائے بیٹھی تھی۔ بادشاہ نے اسے ہلکی سی چمکاری دی تو اس نے اور زیادہ سر جھکالیا۔ بادشاہ نے کہا:

''اے بی، صورت تو دیکھنے دو''۔ پھر پنجرا میز پر رکھ کر بولے ''یہ حیادار دلہن ہے''۔

پھر یہ پنجرا میرے پاس آیا اور میں نے حیادار دلہن کو بھی قفس میں پہنچا دیا۔ اسی طرح ایک کے بعد ایک مینائیں بادشاہ کے پاس آتی رہیں اور وہ ان کے نام رکھتے رہے۔ کسی کا نازک قدم رکھا، کسی کا آہو چشم، کسی کا بروگن۔ ایک پنجرا جیسے ہی بادشاہ کے ہاتھ میں آیا اس کی مینا نے پھڑ پھڑا کر چہچہانا شروع کر دیا۔ بادشاہ نے اس کا نام زہرہ پری رکھا۔ دیر تک پنجرے میرے ہاتھ میں آتے رہے اور میناؤں کے نام میرے کان میں پڑتے رہے''۔8

ملوکیت یا بادشاہی انفرادی صلاحیتوں کی تکذیب نہیں کرتی بلکہ حکمراں کے داخلی جوہر کو بھی خاطر نشاں کرتی ہے۔ کسی شے کا فی الفور ادراک کر لینا اور اس کا برملا اظہار ایک قابلِ رشک انسانی صفت ہے۔ جس سے حکمراں بھی متصف ہو سکتا ہے۔ افسانہ میں اس پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار جو پرندوں کی نگہداشت پر مامور ہوتا ہے اور یہی اس کا دائرۂ تخصص یا دائرۂ عمل بھی ہے مگر اس میدان میں بھی وہ بادشاہ سے ہم سری نہیں کر سکتا ہے:

''میں ہر مینا کو قفس میں ڈالنے سے پہلے ایک نظر دیکھ بھی لیتا تھا۔ مجھ کو سب مینائیں ایک سی معلوم ہوتی تھیں لیکن بادشاہ کو ہر ایک میں کوئی نہ کوئی بات سب سے الگ نظر آتی اور اسی لحاظ سے وہ اس کا نام رکھتے تھے''۔9

بادشاہ پرندوں کے علاوہ جانوروں کا مونس و دمساز بھی ہے۔ ہاتھی اور شیر ان کی نظر التفات کے محور ہیں۔ بادشاہ شیرنی کے نخرے اٹھاتے ہیں اور دہاڑ سے اسے پہچان لیتے ہیں:

''رمنوں کی طرف سے ایک شیر کی دہاڑ سنائی دی۔ بادشاہ نے بولتے بولتے رک کر پوچھا:

''یہ موتی کس پر بگڑ رہی ہیں''۔

داروغہ چپکے سے مسکرائے اور سر ذرا نیچے کر کے آنکھیں مٹکاتے ہوئے بولے،''غلام جان کی اماں پاوے تو عرض کرے''۔

''بتاؤ، بتاؤ''

''وہ سلطان عالم ہی پر بگڑ رہی ہیں''۔

''ارے ارے ہم نے کیا کیا ہے بھئی؟'' بادشاہ نے پوچھا، پھر ان کا چہرہ خوشی سے دمکنے لگا''اچھا اچھا، ہم سمجھ گئے۔ آج ہم ان سے ملے بغیر سیدھے ادھر جو چلے آئے...یہی بات ہے نا؟''

داروغہ سینے پر دو ہاتھ رکھ کر جھک گئے اور بولے''سلطان عالم سے زیادہ ان کی ادائیں کون پہچانے گا۔ اسی پر ناز دکھاتی ہیں۔ پھر بیماری سے اٹھی ہیں، اس سے اور کٹکھنی ہو رہی ہیں۔ غلام کی تو بات ہی نہیں سنتیں''۔

''سچ کہتے ہو''۔ بادشاہ نے کہا، مصاحبوں کی طرف دیکھا، پھر حضور عالم کی طرف، پھر نبی بخش کی طرف اور بولے''تو چلو بھئی، ان کو منائیں''۔10

اقتدار کا دبدبہ قائم رکھنے کے لیے سزا کا ایک باقاعدہ نظام رائج کیا جاتا ہے اور جرم کی پاداش کی صورت میں ہر انسان کو حد عقوبت سے گذرنا پڑتا ہے۔ انصاف کے عمل میں کسی قسم کی رو رعایت روا نہیں رکھی جاتی، تاہم وہ حکمراں جس کے دل میں انسانی ہمدردی کا جذبہ جاگزیں ہوتا ہے، اس کی سزا بھی وسیع تر انسانی سیاق ہویدا کرتی ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار کالے خاں طاؤس چمن کی ایک مینا کو اپنے گھر لے آتا ہے اور پھر اپنی چوری پکڑے جانے کے خوف کی وجہ سے کچھ دن بعد مینا کو پھر سے شاہی چمن میں چھوڑ آتا ہے۔ مینا چمن سے باہر رہ کر عوامی زبان میں گفتگو کرنے لگتی ہے اور بادشاہ کے معائنہ کے دوران وہ غیر مہذب انداز میں کلام کرتی ہے۔ مینا کو زبان سکھانے کے لئے ایک اتالیق مقرر تھا اور تمام مینائیں باوقار انداز میں اشعار پڑھنے پر قادر ہو گئی تھیں مگر عرصہ تک باہر رہنے والی فلک آرا عوامی زبان سیکھ جاتی ہے۔ بادشاہ بعض انگریز افسروں کے ساتھ چمن میں آتے ہیں اور جب پہاڑی مینائیں مبارکبادی گا رہی تھیں:

''سلامت، شاہ اختر، جان عالم، سلیماں زماں، سلطانِ عالم''

تو فلک آرا بول اٹھتی ہے

فلک آرا شہزادی ہے، دودھ جلیبی کھاتی ہے‘‘...پھر فلک آرا کے کھلکھلا کر ہنسنے اور

تالیاں بجانے کی آواز.....‘‘ 11

مرکزی کردار کالے خاں یہ جملے سن کر غش کھا کر گر پڑا اور اسے اسپتال میں داخل کیا گیا۔ کسی کے علم میں نہیں تھا کہ فلک آرا چمن سے باہر گئی تھی۔ داروغہ کو خیال آیا کہ شاید زبان سکھانے پر مامور استاد میر داؤد کے بجائے کالے خان نے فلک آرا کو پڑھایا مگر کالے خاں نے اس واقعہ کے بعد بتایا کہ وہ فلک آرا کو اپنی بیٹی کی خاطر گھر لے گیا تھا، بادشاہ اسے پہلے ہی بھانپ گئے۔ بادشاہ نے مینا کے سلسلے میں کیا کہا، داروغہ کی زبانی سنئے:

’’واہ بھائی (کالے خاں)، تم تو ہماری نوکری لے گئے تھے۔ اب کل جو اس نے صاحبوں کے سامنے آؤ باؤ بکنا شروع کیا تو حضرت پر سب روشن ہو گیا۔ اف، اف اس کی لن ترانیاں سن کر حضرت نے جو بات کہی....وہی میں کہوں کہ کیا زبان مبارک سے ارشاد ہوا ہے...‘‘۔

’’کیا‘‘، میں اٹھ کر بیٹھ گیا... ’’حضرت نے کیا فرمایا؟‘‘

’’فرمایا تو بس اتنا کہ داروغہ صاحب ہمارے جانوروں کو باہر نہ بھیجا کیجئے‘‘۔

بادشاہ کا غیر جذباتی اور انتہائی نرم طرزِ عمل بھی داروغہ نبی بخش کے لیے سوہانِ روح بن گیا:

’’داروغہ صاحب! آج تک حضرت نے نبی بخش کے سوا داروغہ نہیں کہا تھا، نہ کہ داروغہ صاحب۔ اتنے دن کی نمک خواری کے بعد تمہارے سبب یہ بھی سننا پڑا، ابھی تک کان کڑوے ہو رہے ہیں‘‘۔ 12

بادشاہ نے خود سزا نہیں سنائی بلکہ مقدمہ وزیر اعظم حضور عالم کو سونپ دیا جنہوں نے ملازمت سے برطرفی اور گرفتاری کا حکم سنایا۔ داروغہ کی منت سماجت سے ملزم کی ضمانت منظور کر لی گئی۔ کالے خاں جب اسپتال سے روبصحت ہو کر گھر واپس آیا تو اسے خیال آیا کہ وہ اپنی روداد ایک عرضی کی صورت میں بادشاہ کے حضور گذار دے، پھر اسے خیال آیا کہ بادشاہ تک عرضی پہنچانا بہت مشکل ہے مگر شہر کے ایک مشہور منشی امیر احمد نے اس کی مدد کی اور کالے خاں کی پوری داستان (اس کی بیوی کا انتقال، کم سن بچی کا پہاڑی مینا لینے پر اصرار، وغیرہ) بادشاہ کے حضور گذار کرا دی گئی جس پر شاہی حکم نامہ جاری ہوا جو سزا اور انصاف اور عفو و درگذر کے انسانی جذبے کی باہمی

کشاکش سے عبارت ہے۔ سزا کیسے ایک انسانی قدر (Human Value) بھی بن سکتی ہے، شاہی حکم نامہ اس کی سب سے روشن مثال ہے:

''کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ عرض داشت اس کی حضور میں گذری، ہرگاہ طاؤس چمن کی مینا اسمی فلک آرا کو چرا کر اپنے گھر لے جانا اس کا بہ موجب اقرار اس کے ثابت ہے۔ بنابریں اس کو ملازمت سلطانی سے برطرف کیا گیا مگر تنخواہ اس کی بحال رہے گی۔ مینا اسمی فلک آرا کو تعلیم دینے کے صلہ میں مینا مذکورہ کے دانے پانی کا خرچ اور اشرفی ماہانہ مقرر ہوا۔ نیز کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ چوری اس گھر میں کرتے ہیں جہاں مانگے سے نہ ملتا ہو''۔13

سزا عموماً غیر انسانی رویے کی غماز ہوتی ہے اور اس کے اخلاقی جواز کو شاید ہی احکام کا جزو بنایا جاتا ہے، تاہم اس حکم نامے کا آخری فقرہ ''چوری اس گھر میں کرتے ہیں جہاں مانگے سے ملتا نہ ہو'' انسانی ضمیر کو کچوکے لگاتا ہے اور انسان کو شرمسار کر دیتا ہے جو سزا کا آخری مقصد ہوتا ہے۔ مرکزی کردار پر اسی نوع کے اثرات مرتب ہوتے ہیں:

''اس آخری فقرے نے مجھے پانی پانی کر دیا۔ میں سر جھکا کر رہ گیا''۔

پریم چند کی شہرہ آفاق کہانی ''شطرنج کے کھلاڑی'' میں لکھنؤ کے عوام کو بے حسی، بے عملی اور کاہلی کے پیکر کی صورت میں پیش کیا گیا تھا جن کا واحد مشغلہ تفریحی سرگرمیوں میں ہمہ وقت ملوث رہنا تھا۔ یہاں کے باشندوں سے کسی فن میں دستگاہ کاملہ کی توقع کرنا ہی عبث تھا۔ نیر مسعود نے پریم چند کے افسانے کا ذکر کیے بغیر لکھنؤ کے فنکاروں کی صناعی اور محنت کوشی کا ایسا بیانیہ خلق کیا ہے جس سے ''شطرنج کے کھلاڑی'' میں منعکس صورت حال کو یکسر Subvert کیا گیا ہے:

''میں سمجھتا تھا یہ قفس کوئی بڑا سا، خوبصورت پنجرہ ہوگا بس، مگر اسے دیکھ کر میری تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ قفس کیا تھا ایک عمارت تھی۔ اس کا ڈھانچہ کوئی چار چار انگل چوڑی پٹریوں سے تیار کیا گیا تھا۔ پٹریاں ایک رخ سے لال اور دوسرے رخ سے سبز تھیں۔ معلوم نہیں لوہے کی تھیں یا لکڑی کی لیکن ان پر روغن ایسا کیا گیا تھا کہ لعل اور زمرد کا دھوکا ہوتا تھا۔ جس دیوار کی پٹریاں باہر لال، اندر سبز تھیں اس کے مقابل والی دیوار کی پٹریاں باہر سبز، اندر لال رکھی گئی تھیں۔ اس طرح ایک طرف سے پورا قفس لال نظر آتا تھا،

دوسری طرف سے جا کر دیکھو تو سبز پٹریوں کے بیچ کی جگہوں میں پھولوں اور پرندوں کی شکلیں بناتی ہوئی روپہلی تیلیاں اور تیلیوں کی بیچ کی جگہوں میں سنہرے تاروں کی نازک جالیاں تھیں۔ ہر طرف چھوٹے چھوٹے دروازے اور کھڑکیاں بنائی گئی تھیں۔ اصل دروازہ قدِ آدم سے اونچا تھا اور اس کی پیشانی پر دو جل پریاں شاہی تاج کو تھامے ہوئے تھیں۔ چھت کے کونوں پر روپہلی برجیاں اور بیچ میں بڑا سا سنہرا گنبد تھا۔ گنبد کے کلس پر بہت بڑا چاند تھا۔ برجوں کی کلیاں تلے اوپر بٹھائے ہوئے ستاروں سے بنائی گئی تھیں''۔ 14

اس افسانہ میں بادشاہ کے ساتھ Interaction کا کئی بار ذکر کیا گیا ہے اور ہر بار حکمراں کے عوام دوست (People's King) ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ مصاحبوں سے بادشاہ کی گفتگو سے بھی یہی تاثر ابھرتا ہے:

''اب بادشاہ نے اپنے مصاحبوں سے قفس کی باتیں شروع کر دیں۔ اس کے بنانے میں کاریگروں نےجو صنعتیں دکھائی تھیں ان کا ذکر ہوا۔ کچھ کاریگروں کے بھی نام لیے گئے جن میں لکھنؤ کے بعض مشہور سنار تھے۔ میری گھبراہٹ اب دور ہو چکی تھی۔ میں سوچ رہا تھا ہمارے بادشاہ اپنے نوکروں سے بھی کیسے التفات کے ساتھ بات کرتے ہیں اور ان کی آواز کس قدر نرم ہے۔'' 15

پریم چند نے بھی واجد علی شاہ کی معزولی اور گرفتاری کا ذکر کیا ہے اور ان کے افسانہ پر دبی دبی سی نفرت اور حقارت کے سائے لرزاں ہیں اور یہ تاثر بھی ابھرتا ہے کہ بادشاہ کی حراست کا لکھنؤ والوں پر کوئی اثر نہیں ہوا، کاروبارِ حیات ویسے ہی چلتا رہا۔ اس کے علی الرغم ''طاؤس چمن کی مینا'' کا کردار جب رہا ہوتا ہے تو اسے احساس ہوتا ہے کہ واجد علی شاہ کی معزولی اور عنانِ حکومت انگریزوں کے ہاتھ آ جانے سے پورا لکھنؤ ایک قید خانہ بن گیا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ حراست کی انفرادی سزا نے اب اجتماعی صورت اختیار کر لی ہے:

''کچھ دور تو میں اپنی دھن میں نکلا چلا گیا، پھر مجھے سب کچھ بدلا بدلا معلوم ہونے لگا۔ شہر پر عجب مردنی سی چھائی ہوئی تھی۔ مجھے گھر پہنچنے کی جلدی تھی اس لیے کہیں رکا نہیں، لیکن ہر طرف ایک ہی گفتگو تھی۔ رکے بغیر بھی مجھے معلوم ہو گیا کہ اودھ کی بادشاہی ختم ہو گئی ہے۔ سلطانِ عالم واجد علی شاہ کو تخت سے اتار دیا گیا ہے۔ وہ لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے ہیں۔ اودھ کی

سلطنت انگریزوں کے ہاتھ میں آ گئی ہے اور اسی خوشی میں انہوں نے بہت سے قیدیوں کو آزاد کیا ہے۔ اب آنجملہ میں بھی تھا۔ ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل دوسرے پنجرے میں آ گیا ہوں۔ جی چاہا لوٹ کر قید خانہ میں چلا جاؤں، پھر فلک آرا کا خیال آیا اور میں ست کھنڈے کی سیدھی سڑک پر دوڑنے لگا''۔16

مذکورہ افسانہ کے مطالعے سے مترشح ہوتا ہے کہ شہر کسی مکانی وجود کا نام نہیں بلکہ اصلاً یہ تہذیبی بیانیہ ہے جس کی ترسیل کے مختلف وسیلے ہیں۔ شہر کا تہذیبی شعور عام شہریوں کے روز کے معمولات سے بھی منعکس ہوتا ہے اور صاحب اقتدار طبقہ کے اعمال اور احکام سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح شہر کے عوام کے روزمرہ کے معمولات اقدار اور عدم اقدار کی باہمی کشاکش سے برگ و بار لاتے ہیں۔ اس ضمن میں فرینک ٹونکس نے لکھا ہے:

"The city houses a multitude of little spatial histories told by bodies moving within."17

نیر مسعود کے زیر مطالعہ افسانہ میں لکھنؤ کی صراحت کئی جگہ کی گئی ہے۔ تاہم یہاں کی تاریخی عمارتوں اور مخصوص تہذیبی روایات کو مرکز نگاہ نہیں بنایا گیا ہے بلکہ یہ باور کرایا گیا ہے کہ یہاں کے ادنیٰ طبقہ (Lower Class) کے معمولات بھی شہر کو ایک مخصوص تہذیبی تشخص عطا کرتے ہیں۔ افسانہ کا مرکزی کردار کالے خاں ایک ادنیٰ ملازم ہے جو شام کو واپسی پر اپنی چھوٹی سی بچی سے فرطِ تعلق کے اظہار کے لیے جو طریقہ اختیار کرتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شہر ایک حیاتی تہذیبی حقیقت ہے جو مکانی وجود کا پابند نہیں ہے۔ کامنی کا درخت، پہاڑی مینا اور بیٹی کے لیے مختلف ناموں کا استعمال اقدار کے ایک نئے وژن کی تشکیل کرتے ہیں:

''روز کا معمول تھا۔ میں باہر سے آتا، دروازہ کھٹکھٹاتا، درازے کے پیچھے سے کھلکھلانے کی دبی دبی آواز آتی اور قدموں کی آہٹ دور بھاگ جاتی۔ کچھ دیر بعد جمراتی کی اماں آ پہنچتیں، دروازہ کھلتا اور میں گھر میں ہر طرف کچھ ڈھونڈتا ہوا سا داخل ہوتا۔ ایک ایک کونے کو دیکھتا اور آواز لگاتا:

''ارے بھئی کالے خاں کی گوری گوری بیٹی کہاں ہے''

کبھی پکارتا، ''یہاں کوئی فلک آرا شہزادی رہتی ہے؟''

اور کبھی کامنی کی شاخوں کو ہلا کر کہتا، "ہماری پہاڑی مینا کسی نے دیکھی ہے"۔ ساتھ ساتھ کنکھیوں سے دیکھتا جاتا کہ ننھی فلک آرا ایک کونے سے بھاگ کر دوسرے کونے میں چھپ رہی ہے اور رہ رہ کر ہنس پڑتی ہے لیکن میں اندھا بہرا بنا اسے وہاں ڈھونڈتا جہاں وہ نہیں ہوتی تھی۔ آخر مجھے اپنے پیچھے اس کے کھلکھلا کر ہنسنے کی آواز سنائی دیتی۔ میں چیخ مار کر اچھل پڑتا۔ پھر گھوم کر اسے گود میں اٹھا لیتا اور وہ واقعی پہاڑی مینا کی طرح چہکنا شروع کر دیتی"۔18

کالے خاں کی مالی حیثیت زیادہ اچھی نہیں تھی مگر ملازمت پیشہ ہونے یا سفید پوشی کا بھرم رکھنے کی خاطر ایک ملازمہ اس کے گھر کے باہری حصے میں رہتی ہے۔ گھر کی مالکن کے انتقال کے بعد ملازمہ گھر اور ننھی بچی کی نگہداشت کس طرح کرتی ہے اور کالے خاں اس کے ساتھ حسن سلوک کس طرح کرتا ہے، اس کا بیان دیکھیے۔ اس تفصیل سے بھی شہر کی شناخت متعین ہو رہی ہے:

"(بیوی کی اچانک موت کے باعث) میرا ہر شے سے جی اچاٹ ہو گیا۔ نوکری پر جانا بھی چھوڑ دیا اپنے آپ سے بیگانہ ہو گیا تھا۔ پھر بھلا فلک آرا کی پرورش کیا کرتا۔ جمراتی کی اماں نہ ہوتیں تو اس بچی کا جینا نہ ہوتا۔ وہ میرے ہی مکان کی باہری کوٹھری میں رہتی تھیں۔ چھ ماہ پہلے ان کا کماتا ہوا جمراتی گومتی کے کسی کنڈ میں پھنس کر ڈوب گیا تھا۔ اس کے بعد سے میری بیوی ان کی خبر رکھتی تھی۔ بیوی کے بعد فلک آرا کی نگہداشت انہوں نے اپنے ذمے لے لی تھی۔ جب تک میں گھر سے باہر رہتا، وہ میرے گھر میں رہتیں، روٹی بھی پکا دیتی تھیں اور میں دو وقت کے کھانے کے علاوہ ڈلی تمباکو کے لیے کچھ پیسے ان کے ہاتھ پر رکھ دیتا تھا۔"19

پہاڑی مینا اور طوطوں کو بولنا سکھانے کا رواج عام تھا۔ کالے خاں کے گھر پر طوطوں کو بولنے کی تعلیم دی جاتی تھی اور جب طاؤس چمن آراستہ ہوا تو اس میں 40 پہاڑی مینائیں بھی چھوڑی گئیں اور ایک اتالیق میر داؤد انہیں تعلیم دینے پر مامور کیے گئے۔ اس پورے افسانہ پر ایک خاص قسم کی پرسکون فضا مستولی ہے جس سے متبادر ہوتا ہے کہ پرامن زندگی فی نفسہ ایک بہت بڑی نعمت ہے۔ شہر کے کاریگروں اور فن کاروں کے کمال فن کو افسانہ کی بافت میں نمایاں اہمیت دی گئی ہے۔ پریم چند کے افسانہ میں محفل آرائی اور شطرنج کی بازی میں انہماک کو تہذیبی زوال کی نشانی

کے طور پر پیش کیا گیا ہے مگر طاؤس چمن کی مینا میں مجلس آرائی کی روش سے گریز اور Public Life کی بڑی حد تک غیر موجودگی کو تہذیبی خسارہ سے تعبیر کیا گیا ہے۔ شہر تو مکینوں کے داخلی وجود سے صورت پکڑتا ہے اور شہر اکثر متن (Text) کی صورت میں بھی نمایاں ہوتا ہے۔ رولاں بارتھ نے شہر کو تحریر سے تعبیر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"The city is a writing. He who moves about the city, e.g. the user of the city (what we all owe) is a kind of reader, who following his movements, appropriates fragments".20

شہر اور اس کے تہذیبی اور جغرافیائی متعلقات سے آگاہی کا وسیلہ کیا ہے؟ شہر کی روح سے حقیقی آگاہی، اس کی معروف شاہراہوں، سڑکوں، گلیوں اور محلوں میں چہل قدمی (Walking) سے حاصل کی جاسکتی ہے۔ شہر کی شہرت اور تشخص ایسی اشیا سے ہوتی ہے جو بہت Visible ہوتی ہیں اور یہ معروف نظارہ اکثر ارباب اقتدار کی ایما کا پابند ہوتا ہے۔ کون کون سے پہلو نمایاں کیے جائیں گے اور کن امور کو پوشیدہ رکھا جائے گا، اس کا فیصلہ حکومت کرتی ہے۔ چہل قدمی براہ راست مشاہدہ پر منتج ہوتی ہے اور اس سے معاشرتی یا اخلاقی زمرہ بندی کی نفی ہو جاتی ہے کہ انسان وہ چیزیں بھی دیکھ لیتا ہے جن کا ذکر یا تو نہیں کیا جاتا ہے یا پھر انہیں پوشیدہ رکھنے کی باقاعدہ سعی کی جاتی ہے۔ چہل قدمی ''چلنے اور دیکھنے'' سے عبارت ہے۔ سڑکیں، گلیاں Agent Road کی صورت میں سامنے آتی ہیں اور طاؤس چمن کی مینا میں بیانیہ کو متحرک کرنے کا اساسی حوالہ سڑک ہے۔ سڑک مرکزی کردار کو مقصد براری کی طرف مائل کرتی ہے اور بیانیہ اس کے محور پر گردش کرتا ہے۔ سڑک نہ صرف عوام کو منقسم کرتی ہے بلکہ انہیں یہ موقع بھی فراہم کرتی ہے کہ وہ دوسری طرف بھی چلے جائیں۔ سڑک مناقشہ اور کشاکش کو بھی مہمیز کرتی ہے اور تنازعہ کے تخلیقی امکانات بھی ہویدا کرتی ہے۔ آوارہ گردی بھی ایک نوع کی تخلیقی سرگرمی ہے اور بے مقصد گھومنا دراصل تمنائی راستہ (Desired Path) کی ایک شکل ہوتی ہے۔ نیر مسعود کے بیانیہ میں منتشر یہ جہت بھی دیکھیے:

(i) ''اس سے پہلے میں گومتی کے کنارے جانوروں کے رمنوں کے آس پاس آوارہ گردی کیا کرتا تھا۔ اونچے اونچے کٹہروں کے پیچھے گھومتے ہوئے شیروں اور تیندوؤں کو دیکھتا

اور تمنا کرتا کہ کسی رمنے کا شیر کٹہرا پھاند کر باہر آئے اور مجھے پھاڑ کھائے"۔ 21

(2) "میں مہاجنوں سے سودی قرض لے لے کر کام چلانے لگا۔ گھر صرف رات کو جاتا تھا۔ اس وقت فلک آرا سو چکی ہوتی تھی۔ صبح صبح طوطے میری بیوی کے سکھائے ہوئے بول دہراتے تو مجھے گھر میں ٹھہرنا مشکل ہو جاتا"۔ 22

سڑک کے کنارے واقع بازار مرکزی کردار کو بعض نئے حقائق سے واقف کراتا ہے:

"میں چڑیوں سے ذرا ہٹ کر پنجرے والوں کے ذرا قریب چلا گیا، گاہکوں کی بھیڑ تھی اور اس بھیڑ میں اس دن پہلی بار میں نے حضور عالم کے ایجادی قفس کا ذکر سنا۔ لوگوں کی باتوں سے مجھے معلوم ہوا کہ وہ بادشاہ کو نذر کرنے کے لیے بہت دن سے ایک بڑا پنجرہ بنوا رہے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوا کہ لکھنؤ میں ہر طرف اس کا چرچا ہے"۔ 23

مرکزی کردار کالے خاں کی خود احتسابی کا مرحلہ بھی Walking کے دوران طے ہوتا ہے:

(1) "میں پنجرہ لے کر آگے بڑھ گیا لیکن چند ہی قدم چلا ہوں گا کہ ہاتھ پیر سنسنانے لگے اور گلا خشک ہو گیا۔ ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ جیسے کوئی میرے کان میں کہہ رہا ہو، کالے خاں، بادشاہی پرندے کی چوری! راستے بھر مجھے یہی آواز سنائی دیتی رہی۔ کئی بار ارادہ کیا پنجرا پھیر آؤں، پھر خیال آیا کہ فلک آرا کو کسی طرح خالی پنجرے سے بہلا لوں گا"۔ 24

(2) "دلکھی دروازے تک کئی جگہ پہرے کے سپاہی ملے لیکن انہیں معلوم تھا کہ میں طاؤس چمن میں شام تک باری کر رہا ہوں۔ کسی نے مجھ سے کچھ نہیں پوچھا اور میں جیب میں ہاتھ ڈالے ڈالے قیصر باغ سے نکل کر گھر کی طرف روانہ ہو گیا..... جی تو چاہتا تھا کہ پوری رفتار سے دوڑنے لگوں لیکن کسی طرح اپنے قدموں کو تھامے ہوئے چلتا رہا"۔ 25

(3) "میرا بس نہیں تھا کہ ابھی اڑ کر گھر پہنچ جاؤں اور شاہی مینا کو لا کر قفس میں ڈال دوں۔ مغرب کے وقت کسی طرح کام ختم کر کے گھر واپس ہوا۔ راستے بھر تو اسی فکر میں رہا کہ مینا کو کسی طرح قفس میں پہونچا دوں....."۔ 26

کالے خاں کو جب سزا ہوتی ہے تو وہ اپنی درخواست سلطان عالم کے حضور گذارنا چاہتا ہے اور وہ اس وقت کے مشہور منشی امیر احمد سے دست گیری کا خواہاں ہوتا ہے اور منشی امیر احمد سے اس کی ملاقات بھی سڑک پر ہی ہوتی ہے اور اس کی دلی مراد بر آتی ہے:

''خدا خدا کر کے منشی صاحب اٹھے، باہر نکلے.....میں پیچھے پیچھے ہولیا...اب منشی صاحب تسبیح گھماتے ہوئے ایک گلی سے دوسری، دوسری سے تیسری میں مڑتے جارہے ہیں اور میں سائے کی طرح ساتھ ساتھ...آخر وہ ٹھٹھک کر رک گئے۔میں نے سامنے آ کر سلام کیا۔انہوں نے جواب دے کر مجھے غور سے دیکھا:

''آپ کے کرم کا محتاج ہوں''، میں نے کہا۔

منشی صاحب جیب میں ہاتھ ڈالنے لگے۔میں نے ہاتھ جوڑ لیے...

''حضور، فقیر نہیں ہوں''

''اچھا، تو پھر!''

''فقیروں سے بھی بدتر۔آپ چاہیں تو خانہ خرابی سے بچ جاؤں۔''

''اے بندۂ خدا، کیوں پہیلیاں بجھوار ہے ہو، کچھ کھل کر نہیں کہو گے؟''

میں نے وہیں کھڑے کھڑے اپنا قصہ شروع کر دیا''۔27

طوالت کے خوف سے مزید مثالیں نہیں پیش کی جارہی ہیں مگر طاؤس چمن کی مینا کے مطالعہ سے منکشف ہوتا ہے کہ سڑکیں آزادی، گمنامی، منزل مقصود تک پہنچنے کی صعوبتوں سے عبارت ہوتی ہیں اور Walking سے شہر کے کثیر حسی کردار اور اس کی شناخت کے نامعلوم پہلوؤں سے بھی واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے۔کسی بھی شہر کا تہذیبی جغرافیہ Walking سے مرتب کیا جاسکتا ہے اور اس سے یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ شہروں کا ایک انسانی چہرہ بھی ہوتا ہے جو انہیں ایک انفرادی تشخص بھی عطا کرتا ہے۔یہ پورا عمل Walking کے توسط سے ہی سمجھا جاسکتا ہے۔

دیکھنا (Look)، جھلک (Glimpse)، دید (Gaze)، گھورنا (Staring)، شہوانی دید (Ogle) اور تفریحی دید (Flaneur) سے Walking صورت پذیر ہوتی ہے اور طاؤس چمن کی مینا میں فعل 'دیکھئے' اور 'نظر ڈالئے' کا ذکر بڑے تواتر کے ساتھ کیا گیا ہے۔متعدد پیراگرافوں میں تو ''دیکھنے'' کا ذکر چار پانچ بار کیا گیا ہے مثلاً:

''اپنی آنکھوں کے آگے چھائے ہوئے اندھیرے میں بھی میں نے دیکھا کہ داروغہ نبی بخش آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر میری طرف دیکھ رہے ہیں۔پھر میں نے دیکھا کہ بادشاہ نے داروغہ کو دیکھا، پھر آہستہ آہستہ گردن گھمائی اور ان کی نظریں مجھ پر جم گئیں''۔28

''اس مینا کو غور سے دیکھا۔ وہ بھی دوسری میناؤں کی طرح تھی۔ میری سمجھ میں نہیں آیا کہ بادشاہ نے اس کا نام فلک آرا کیوں رکھا ہے۔ مینا کو دیکھ کر انہوں نے جو کچھ کہا ہوگا وہ میں سن نہیں پایا تھا۔ میں نے فلک آرا کو غور سے دیکھا اور مجھے ایسا معلوم ہوا کہ میں اپنی ننھی فلک آرا کو دیکھ رہا ہوں۔ اس میں مجھے کچھ دیر لگ گئی اور ابھی پنجرا میرے ہاتھ میں اور چڑیا پنجرے ہی میں تھی کہ میں نے دیکھا اگلا پنجرا میری طرف آ رہا ہے''۔

نیر مسعود نے Telling کے بجائے Showing کا التزام رکھا ہے۔ اسی باعث ہر پیراگراف میں ''دیکھنے'' کے عمل کا ذکر ہے۔

سبب اور نتیجہ پر استوار بیانیہ نیر مسعود کے ہاں بہت کم بار پاتا ہے۔ انہوں نے اپنے بیانیہ کی اساس Improbable پر رکھی ہے یعنی بیان دو یا اس سے زائد Narration کے متضاد پہلوؤں کا بیک وقت اثبات کیا جاسکتا ہے۔ ہریالی پر چمکیلی رنگین سفیدی کا گمان کیا جاسکتا ہے؟ افسانہ نگار کا جواب اثبات میں ہے، تاہم یہ کیفیت باعث اہتزاز بھی ہے اور نا قابل قبول بھی:

''چمن کی ہریالی میں اس کی چمکیلی رنگین سفیدی آنکھوں کو بھلی بھی لگتی تھی اور چبھتی بھی تھی''۔29

زبان خیالات کی ترسیل کا شفاف میڈیم نہیں ہے کہ معنی ہمیشہ افتراق سے قائم ہوتے ہیں، لہٰذا جملے کی تعبیر مختلف ہوسکتی ہے۔ افسانہ نگار اس ضمن میں یہ لطیف نکتہ ابھارتا ہے:

''حضور عالم کے آدمی آتے ہوں گے۔ اب یہاں ان کا تصرف ہوگا۔ رات بھر کام کریں گے۔ کل قفس میں جانور چھوڑے جائیں گے''۔

''جانور چھوڑے جائیں گے یا پابند کیے جائیں گے''، میں نے ہنس کر پوچھا۔

''ایک ہی بات ہے، اماں زبان کے کھیل چھوڑو اور مطلب کی سنو''۔30

بڑی حد تک نا قابل قیاس، ناممکن نہیں، بیان کی ایک اور مثال ملاحظہ کریں:

اس وقت مجھے دیکھ کر تعجب ہوا کہ اگرچہ میں اس میں اور دوسری میناؤں میں کوئی فرق نہیں بتا سکتا تھا لیکن اسے سب میناؤں سے الگ پہچان سکتا ہوں''۔

اس تجزیے کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ طاؤس چمن کی مینا اردو میں تہذیبی جغرافیہ کا ڈسکورس قائم کرنے کی اولین مثال ہے جس سے واجد علی شاہ اور لکھنوی تہذیب سے متعلق

معروضات کی جنھوں نے مسلمہ تاریخی صداقت کے طور پر اپنا اعتبار قائم کرلیا ہے، تکذیب ہوتی ہے۔ یہ افسانہ پریم چند کے مشہور افسانہ ''شطرنج کے کھلاڑی'' کی Critique کی حیثیت رکھتا ہے۔اس طرح افسانہ سے افسانہ کی نفی کی بھی ایک خیال انگیز مثال ہے۔

حواشی:

-1 Nigel Thrift: "Performance and Performativity: A Geography of Unknown Lands" in James Duncan, Naula Johns and Richard Shein (ed), "A Companion to Cultural Geography", Blackwell, Lond on 2004, p19

-2 Merlin Coverly:"Psycho-geography", Harpenden:Pocket Essentials, 2006, p16

-3 Gumbrecht Hans Ulrich: The Roads of Novel in The Novel, Volume 2, Form and Themes: Princeton University Press, 2006, p611-646.

-4 طاؤس چمن کی مینا، صفحہ 154

-5 ایضاً، صفحہ 155

-6 ایضاً، صفحہ 158

-7 طاؤس چمن کی مینا، صفحہ 162

-8 ایضاً، صفحہ 163

-9 ایضاً، صفحہ 164

-10 ایضاً، صفحہ 179

-11 ایضاً، صفحہ 183

-12 ایضاً، صفحہ 184

-13 ایضاً، صفحہ 181

-14 ایضاً، صفحہ 195

-15 ایضاً، صفحہ 160

-16 ایضاً، صفحہ 173

-17 Frank Tonkiss: "A-Z" in Steve Pile and Nigel Thrift (eds) City AZ (Routledge, London, 2002, p2)

-18 طاؤس چمن کی مینا، صفحہ 156

19- ایضاً، صفحہ 153

20- Roland Barthes: Semiology and the Urban in Neil Leach (eds), "Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory", Routledge, London, 1997, p170

21- طاؤس چمن کی مینا، صفحہ 152

22- ایضاً، صفحہ 153

23- ایضاً، صفحہ 157

24- ایضاً، صفحہ 168

25- ایضاً، صفحہ 170

26- ایضاً، صفحہ 186

27- ایضاً، صفحہ 181

28- ایضاً، صفحہ 158

29- ایضاً، صفحہ 159

30- ایضاً، صفحہ 164

قاضی جمال حسین

نیّر مسعود کا فن

(گنجفہ کے حوالے سے)

گیارہ کہانیوں پر مشتمل نیّر مسعود کا یہ آخری مجموعہ ہے۔ فنی سطح اور معیار کے اعتبار سے یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ یہ نیّر مسعود کا شاہکار مجموعہ ہے اور اس کی کہانیاں پچھلی کہانیوں سے زیادہ پختہ اور فنی دروبست سے آراستہ ہیں۔ نیّر مسعود کی بیشتر کہانیوں کی مشکل یہ ہے کہ اس کے اطراف اس درجہ سیال اور ان کا مرکزی خیال اس درجہ موہوم ہوتا ہے کہ طے شدہ اصولوں کی روشنی میں ان کا محاکمہ ناممکن ہے۔ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تخیل کی سطح پر جو رابطہ قائم ہوتا ہے اسی سے متن کی تعبیر ممکن ہوتی ہے۔ رابطے کی یہ نوعیت ہر حال میں اور ہمہ وقت یکساں نہیں ہوتی۔ اسی لیے ان کہانیوں کی تعبیر کا معاملہ قاری کی تبدیلی کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔

نیّر مسعود کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ بہ ظاہر خط مستقیم پر چلنے کے باوجود یہ اپنے مجموعی تاثر میں نہایت نامانوس اور انوکھی ہوتی ہیں۔ واقعے کی جزئیات، کرداروں کا عمل، کہانی کی فضا اور بیانیہ کے دیگر عناصر اس طرح ترتیب پاتے ہیں کہ پوری کہانی ایک خواب ناک دھند میں لپٹی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ فکشن تنقید کے روایتی حربے ان کہانیوں کے محاکمے کے لیے ناکافی ہیں۔ ان کہانیوں کی تحسین کے پیمانے خود نیّر مسعود کی کہانیوں سے برآمد کرنے ہوں گے۔ نیّر مسعود کی کہانیوں کے اسرار خود کہانیوں کے ہم دردانہ مطالعے سے ہی کھلتے ہیں۔ ان کہانیوں کی کلید خود کہانی کے بین السطور اور خاموشیوں کے وقفے میں موجود ہوتی ہے۔ خود نیر صاحب نے بعض موقعوں پر ایسے بیانات دیے ہیں جن سے ان کہانیوں کے اسرار کسی حد تک کھلنے لگتے ہیں۔ ساگری سین گپتا سے گفتگو کے دوران ایک موقع پر کہتے ہیں:

''اگر لکھنے والے کے دماغ میں کوئی چیز پوری وضاحت سے موجود ہو اور وہ چاہے اس کو پورا نہ لکھے تو بھی وہ کسی طرح پڑھنے والے تک منتقل ہو جاتا ہے۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ اگر آپ کے ذاتی تجربے بہت طویل اور پیچیدہ قسم کے ہیں اور ان کا بیان کرتے وقت زیادہ تفصیل کے ساتھ نہیں کرتے۔ بس سیدھے سادے انداز میں لکھ دیا لیکن لکھتے وقت آپ کے ذہن میں سب ہے تو اس کی پیچیدگی پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ اب کیوں پہنچ جاتی ہے، یہ ٹیلی پیتھی ہے یا کیا ہے؟ یہ میں نہیں کہہ سکتا۔''

(نیرؔ مسعود سے ایک گفتگو، ساگری سین گپتا، مشمولہ منتخب مضامین نیرؔ مسعود)

نیرؔ مسعود کی اکثر کہانیوں بلکہ تمام کہانیوں میں یہ صورت حال موجود ہے کہ بیان تو بہ ظاہر سادہ اور سپاٹ ہے لیکن مجموعی تاثر نہایت تہہ دار اور پیچیدہ ہوتا ہے۔ ابہام ان کی کہانیوں میں اسی طریقۂ کار کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے کہ الفاظ میں بیان نہ ہونے کے باوجود افسانہ نگار کے ذہن میں ایک پیچیدہ صورت حال ہوتی ہے۔ اس طرح ابہام کی کیفیت افسانے کی فضا میں غیر محسوس طور پر در آتی ہے۔ اسی سے ملتی جلتی نیرؔ مسعود کی ایک اور تدبیر یہ ہوتی ہے کہ وہ واقعے کی تفصیلات وضاحت اور تفصیل سے لکھ لیتے ہیں لیکن کہانی کو آخری شکل دیتے وقت بہت سی تفصیلا حذف کر دیتے ہیں۔ ان حذف شدہ تفصیلات کو قاری متن میں پڑھتا تو نہیں ہے لیکن محذوف بیانات کی تاثیر نہایت خاموشی سے کہانی میں اتر آتی ہے۔ آصف فرخی سے گفتگو کے دوران اپنے اس طریقہ کار کا بھی تفصیل سے ذکر کیا ہے کہ کس چیز کو اولاً وجود میں لے آیا جائے اور پھر اسے ہٹا دیا جائے تو ہٹنے کے بعد اس کا وجود کسی نہ کسی صورت میں باقی رہ جاتا ہے۔ اب جو شخص اپنی کہانیوں میں اس قسم کے تجربے کرتا ہو اور ایسی انوکھی تدابیر سے کہانی کا متن اختیار کرتا ہو، اس کے فن کی تحسین و تفہیم کے لیے قاری کا ذوق کس قدر بالیدہ اور ذہنی سطح کتنی بلند ہونی چاہیے؟ آپ اس کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ افسانے کا ہمارا قاری تو آج بھی کہانی میں نقطۂ عروج (Climax) تصادم اور انجام کے مثلث میں گرفتار ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ کہانی کا مرکزی خیال کیا ہے؟ اس میں زندگی کا عکس کہاں اور کس درجہ ہے؟ تو دراصل قارئین کا یہ حلقہ نیر صاحب کا مرادی قاری (Implied Reader) ہے ہی نہیں۔ ان حضرات کے لیے نیرؔ مسعود کی کہانیاں اور فن کا حسن سربستہ راز ہی رہتا ہے۔

نیرؔ مسعود فن افسانہ نگاری کے آزمودہ اور سہل الحصول تدابیر سے شعوری طور پر بچتے ہیں۔ انھیں ڈرامائی منظر ترتیب دینے اور قاری کو چونکانے میں کوئی دلچسپی نہیں۔ ان کی کہانیاں ایسے فطری انداز میں اور سہولت کے ساتھ انجام کو پہنچتی ہیں جیسے معمولات زندگی اور روزمرہ کے مشاغل پیش آتے ہیں۔ انجام کے بعد بھی بہت سے سوالات کا جواب قاری کو نہیں مل پاتا، تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے، کہانی ختم ہونے کے بعد قاری کا تجسس ختم نہیں ہوتا بلکہ تشنگی اور ادھورے پن کا احساس دیر تک قائم رہتا ہے۔

''گنجفہ'' کی تقریباً تمام کہانیوں میں نیر صاحب نے انھیں تدابیر سے کام لیا ہے۔ یہ کہانیاں لغت اور زبان کی سطح پر تو مشکل پیدا نہیں کرتیں، البتہ یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ یہ کہانی لکھی کیوں گئی۔ اس کا مرکزی خیال یا میسیج (message) کیا ہے؟ یہ کہانیاں دراصل قاری کے جذباتی نظام کے ان نادیدہ گوشوں کی دریافت سے عبارت ہیں جنھیں روایتی افسانہ نگاروں نے لائقِ اعتنا سمجھا ہی نہیں۔

''گنجفہ'' کے عنوان سے لکھی گئی اس مجموعے کی پہلی کہانی صفحہ ۷ سے شروع ہو کر صفحہ ۴۰ پر ختم ہوتی ہے۔ اس کہانی میں کوئی کردار یا واقعہ بہ ظاہر ایسا نہیں ہے جسے ڈرامائی یا غیر معمولی کہا جائے۔ لیکن کہانی ختم ہونے کے بعد ذہن میں ہلچل ضرور پیدا ہوتی ہے اور قاری کا تخیل دیر تک سکوں نا آشنا رہتا ہے۔ کہانی کے کردار جذباتی طور پر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں لیکن لفظوں میں ان کی وابستگی کو بیان نہیں کیا گیا ہے۔ بس افسانہ نگار کے ذہن میں کرداروں کی جذباتی وابستگی موجود ہے۔ اس کے ذہن میں موجود یہ واقفیت بیان کے بغیر پوری کہانی میں نہایت خاموشی سے سرایت کر جاتی ہے۔ کہانی کے واقعات بھی باہم مربوط ہیں۔ راوی، اس کی ماں، باپ، شاہی تنجن بیچنے والا لاڈلا، اس کی بیٹی حسنی سبھی ایک دوسرے کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ راوی کی ماں چکن کی کڑھائی کا کام کرتی ہے اور عورتوں کو چکن کا کام دنے والا لالہ شہر کی عورتوں کو کام فراہم کرتا ہے۔ کہانی کے کردار مفلوک الحال ہیں اور بالآخر فالج یا دِق کا مریض ہو کر مر جاتے ہیں لیکن اسی فریم میں لکھنؤ کی جفاکش، مہذب اور شریف عورتوں کی زندگی کے جو پہلو دکھائے گئے ہیں اور کسی جذباتی جانبداری کے بغیر ان کے مشاغل اور معمولات کو بیان کیا گیا ہے وہ حیرت زدہ کر دینے والا ہے۔ پوری کہانی ایک بے روزگار، تنگ دست راوی کے نقطۂ نظر (vies point) سے بیان کی گئی

ہے۔ افسانہ نگار کا غیر جذباتی رویہ اور کرداروں سے اس کا تخلیقی فاصلہ (Creative distance) کہانی کی فنی سطح کو بہت بلند کر دیتا ہے۔ کہانی کا کوئی مرکزی خیال نظر نہیں آتا نہ ہی براہ راست یا بالواسطہ کوئی پیغام ہے۔ کہانی کسی منطقی انجام پر ختم بھی نہیں ہوتی۔ یہ حسنیٰ کے باپ شاہی تنجن بیچنے والے لاڈلے کی پر اسرار گم شدگی پر ختم ہوتی ہے۔ لاڈلے کہاں گیا؟ حسنیٰ کے اس مفلوج باپ کا کیا حشر ہوا؟ وہ شہر چھوڑ کر کیوں گیا؟ کہانی کے انجام پر یہ تمام گرہیں کھلنے کے بجائے ایک نا تمام قصے کے طور پر اختتام کو پہنچتی ہے۔

اس کہانی میں انسانی رشتوں کے مختلف رنگ (Sheds) نہایت فنکاری سے بیان کیے گئے ہیں۔ بیٹے کا اپنی ماں سے تعلق اور باپ کے تئیں اس کی ناپسندیدگی کا رویہ کہ اس نے پوری زندگی ماں کی کمائی کھائی اور سارے پیسے لاٹری میں اڑا دیے، یہ ایک جفاکش شوہر سے والہانہ محبت کرنے والی بیوی اور نہایت شائستہ عورت کی کہانی ہے جو اپنے ناکارہ شوہر کے خلاف ایک حرف بھی سننا گوارا نہیں کرتی۔ شاہی تنجن بیچنے والے لاڈلے کا کردار اور راوی کی ماں سے اس کی عقیدت اور آخر میں ہم دردلالہ کا کردار جو راوی اور اس کی ماں کے تئیں نہایت مخلص ہے، غرض یہاں رشتوں کا ایک جال ہے جو واقعات کی ڈور میں ایک دوسرے سے بندھا ہوا ہے۔ کہانی کے بیشتر کردار کسی نہ کسی مہلک بیماری کے شکار ہیں۔ اس طرح رائیگانی اور افسردگی کی دھند میں لپٹی ہوئی یہ انسانی رشتوں کی کہانی ہے جسے نیرؔ مسعود نے اپنے خاص اسلوب میں بیان کیا ہے۔

اسی طرح ایک اور الجھن میں ڈالنے والی کہانی ''بادنما'' کے عنوان سے گنجفہ میں شامل ہے۔ کہانی چھوٹے بڑے پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔ اخیر تک یہ راز نہیں کھلتا کہ ہوا کا رخ بتانے والے اس بے جان بادنما کی انسانی زندگی میں ایسی کیا اہمیت ہے کہ اسے کہانی کا موضوع بنایا گیا۔ کیا بادنما کسی اور چیز کی علامت یا تمثیل ہے؟ بادنما نہایت اہتمام سے مکان کی چھت پر نصب کیا جاتا ہے اور پھر خراب ہونے کے بعد چھت سے اتار کر ڈرائنگ روم کے ایک کونے میں رکھ دیا جاتا ہے۔ اس کہانی میں دو طرح کے متوازی واقعات ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک تو راوی کے باپ کی زندگی کے مشاغل، ان کی دلچسپیاں اور ملاقات کے کمرے میں دوستوں کی چہل پہل اور دوسری طرف بادنما کی سرگزشت، مکان کی چھت پر اس کا نصب ہونا، ہوا کا رخ بتانا، رفتہ رفتہ اس کا خراب ہونا اور بالآخر خراب ہونے کے بعد ڈرائنگ روم کے کونے میں کباڑ کی طرح رکھ

دیا جانا۔ اب اگر متوازی سطحوں پر چلنے والے واقعات میں کوئی ربط تلاش کیا جائے تو ربط بنتا بھی ہے کہ راوی کے باپ کی زندگی، دوستوں کے ساتھ ان کے قہقہے، ڈرائنگ روم کی رونق اور چہل پہل اور بالآخر باپ کی موت کے بعد منظر کا یک لخت بدل جانا، یہ زندگی کے سفر کا استعارہ ہے کہ ہوا کے رخ پر چلتے چلتے زندگی کی تمام گرم بازاری اچانک ختم ہو جاتی ہے۔ اور اس کی تصویر ڈرائنگ روم کی کسی دیوار پر آویزاں کر دی جاتی ہے۔ اسی طرح بادنما بھی ہوا کا صحیح رخ بتاتا ہے پھر دھیرے دھیرے وہ کام کرنا بند کر دیتا ہے اور بالآخر کمرے کے ایک کونے میں ازکاررفتہ ہونے کے بعد کھڑا کر دیا جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ راوی کا باپ بادنما کی کارکردگی کے لیے ہمہ وقت فکرمند رہتا ہے کہ وہ ٹھیک سے کام کر رہا ہے یا نہیں۔ کہیں اس میں کوئی خرابی تو نہیں پیدا ہو گئی۔ بدنما سے باپ کے تعلق کی کیفیت یوں تو پوری کہانی میں سرایت کیے ہوئے ہے لیکن باپ کی موت کے بیان سے ان کی زندگی میں بادنما کی معنویت بہت روشن ہو جاتی ہے۔ یہ تراشہ ملاحظہ ہو:

''میرے باپ اپنی لمبی کرسی پر لیٹے دکھائی دیتے پھر اندھیرے میں گم ہو جاتے تھے۔ روشنی اور اندھیرے کا یہ منظر جو بچپن میں مجھ کو اچھا لگتا تھا، اس وقت پورے کمرے کو کسی وحشت بھری کشمکش میں مبتلا دکھا رہا تھا۔ میرے باپ خاموش لیٹے ہوئے تھے۔ اچانک مجھے شبہ ہوا کہ نزع کی کشمکش سے دوچار ہیں۔ میں نے سوچا گھر کے دوسرے لوگوں کو بلالوں لیکن اسی وقت مجھے باپ کی تھکی تھکی آواز سنائی دی۔ اوپر کون ہے، میں ان کے قریب پہنچ گیا۔

اوپر؟ میں نے ان کی طرف جھک کر پوچھا۔

چھت پر انھوں نے کہا، کوئی بول رہا ہے۔ میں نے کانوں پر زور دیا۔ ہر طرف خاموشی تھی۔ کوندا لپک رہا تھا۔ میں نے کانوں پر اور زور دیا اور اب مجھے بھی ایک مدھم آواز سنائی دی۔ کچھ کراہنے کی سی آواز تھی جیسے بہت بوڑھے لوگوں کے منہ سے اٹھتے بیٹھتے میں بلا ارادہ نکلتی ہے لیکن یہ اوپر سے آتی نہیں معلوم ہو رہی تھی۔ مدھم آواز پھر سنائی دی اور اچانک مجھے یاد آ گیا کہ یہ آواز بہت پہلے بادنما کے اندر سے اس وقت آئی جب ہوا رخ بدل رہی تھی۔ اور اس وقت بھی جب میں نے اس کو ہوا کے رخ پر گھمانے کی کوشش کی تھی۔''

(گنجفہ، ص: ۸۳-۸۲)

بتانے کی ضرورت نہیں کہ یہ پُراسرار بادنما کا رخ بتانے کے علاوہ باپ کی زندگی میں چلنے

والی ہوا کے رخ کا بھی پتہ دیتا تھا اور باپ کی زندگی کے نشیب و فراز سے بھی وابستہ تھا۔

علامتی معنویت کے بکھیڑوں سے اگر صرف نظر کریں تو بھی کہانی، ماضی کی یادوں کی بازیافت کا دلکش بیان ہے۔ بچپن کی یادوں میں سفر کرنا اپنے آپ میں ایک دلچسپ تجربہ ہے۔ کہانی اس طرح بھی لکھی جا سکتی ہے اور مرکزی خیال کے بغیر بھی دلچسپ ہو سکتی ہے۔

آیئے گنجفہ میں شامل ایک اور کہانی لیتے ہیں ''بڑا کوڑا گھر''۔ یہ بھی قدرے پُر اسرار اور بند بندسی کہانی ہے۔ کہانی کے پہلے جملے سے ہی عمارت کی پُر اسراریت محسوس ہونے لگتی ہے۔ ابتدائی جملے میں:

> ''بڑا کوڑا گھر شاہی زمانے کی ایک عمارت میں تھا۔ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ عمارت کس کی ملکیت تھی نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اصلاً یہ عمارت کس مقصد سے بنائی گئی تھی اور یہ کہ یہ کوڑا گھر میں کب تبدیل ہوئی۔ جو کچھ یقین سے کہا جا سکتا ہے وہ یہ کہ یہ عمارت کسی کی ذاتی ملکیت نہیں تھی اور یہ کہ کوڑا اکٹھا کرنے کے مقصد سے نہیں بنائی گئی تھی اور کسی نے اسے کوڑا گھر بننے سے پہلے کی حالت میں نہیں دیکھا تھا۔''

مفلر میں لپٹا ہوا ایک شخص بار بار اس کوڑا گھر کی طرف گزرتا ہے۔ اسے مڑ مڑ کر دیکھتا ہے اور خود کو اس کا قانونی وارث تصور کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ ضروری کاغذات بھی حاصل کر لیتا ہے تاکہ قانونی چارہ جوئی کر سکے۔ مفلر والا شخص کسی سرکاری دفتر میں ملازم ہے اور کوڑا گھر کے راستے سے دفتر جایا کرتا تھا، لیکن کوڑا گھر کے سامنے پہنچ کر اس کے سینے میں درد ہونے لگتا ہے۔ اسے جھرجھری سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مفلر والے شخص کو یہ وہم بھی ہو گیا تھا کہ اس کے بچپن کا دوست ایاز اسی کوڑا گھر کے اندر رہتا ہے اور اس عمارت کی ملکیت کا وہ بھی دعوے دار ہے۔ ایاز بھی اس کہانی کا ایک پُر اسرار کردار ہے جس کے بارے میں یہ طے نہیں کہ وہ مر چکا ہے یا غائب ہو گیا ہے۔ بیگ صاحب کوڑا گھر حاصل کرنے کے لیے ضروری کاغذات اکٹھا کر چکے ہیں لیکن اسی دوران ان کی موت ہو جاتی ہے اور مقدمہ کی پوری فائل ان کی بیوہ ہاجرہ بیگم کے حوالے ہو جاتی ہے۔ ہاجرہ بیگم کوڑا گھر کی ملکیت سے دست بردار ہو جاتی ہیں اور مقدمہ کی پیروی کرنا مصلحت کے خلاف سمجھتی ہیں۔ وکیل کے مشورے کے بعد پورا مقدمہ جوں کا توں چھوڑ دیا جاتا ہے اور اس طرح لاحاصلی کے احساس کے ساتھ کہانی یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ بیگ صاحب کی تمام کوشش سعی

رائیگاں ثابت ہوتی ہے۔ بیگ صاحب کی بیوی ہاجرہ بیگم بھی رازوں سے بھری ہوئی ایک معاملہ فہم، دوراندیش خاتون ہیں۔

اب اس کہانی کا مرکزی خیال کیا ہے؟ کوڑا گھر کا مالک کون ہے؟ یہ کیوں کر تعمیر ہوا تھا؟ کہانی کے اخیر حصے تک بلکہ ختم ہونے کے بعد بھی معلوم نہیں ہوتا۔ نیر صاحب کی یہ ایسی کہانی ہے جس میں داخل ہونے کے تمام راستے بند ہیں۔ کوڑا گھر انتزاعِ سلطنت کے بعد شہر لکھنؤ کی علامت ہے؟ یا پُرفریب، مادی دنیا کا استعارہ ہے؟ کچھ بھی نہیں کھلتا۔ یہ دراصل لاحاصلی اور احساس زیاں کا نیم روشن خطوط کی مدد سے ابھارا گیا خاکہ ہے جو ہمارے تخیل کو مہمیز کرتا ہے لیکن کہانی سے متعلق کسی سوال کا اطمینان بخش جواب نہیں دیتا۔ ایاز مر چکا ہے یا غائب ہو گیا ہے؟ یہ راز بھی اخیر تک نہیں کھلتا۔ ہاجرہ بیگم بھی ایک پُراسرار خاتون ہیں اور کہانی کا اہم کردار ہیں۔ یہ کہانی خوف، لاحاصلی اور پُراسراریت کا خوشگوار امتزاج ہے۔ کسی واضح مقصد یا موقف کے بغیر یہ کہانی ایک صورتِ حال کا بیان کہی جا سکتی ہے۔ کہانی ختم ہونے کے بعد یہاں بھی یہی لگتا ہے کہ قصے کو ادھورا چھوڑ دیا گیا ہے۔ اسی ناتمامی کے احساس پر افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔

یہ نیرّ مسعود کی خاص تکنیک ہے جو افسانے کی روایتی شعریات کو بار بار توڑتی ہے۔

''گنجفہ'' کی یوں تو سبھی کہانیاں توجہ طلب ہیں لیکن ان میں بھی ''دشت شفا''، ''کتاب دار'' اور ''مسکینوں کا احاطہ'' خصوصی توجہ کے لائق ہیں۔ نیر صاحب کی گنجفہ بازی ہر کہانی میں ایک نئی محفل آراستہ کرتی ہے اور قاری کو ایک انوکھے کھیل میں شریک کر لیتی ہے۔ نیر صاحب کی نمائندہ کہانیوں کے پیش نظر اگر ان کی خصوصیات کا کوئی گوشوارہ مرتب کیا جائے تو حسب ذیل نکات نمایاں ہوں گے:

(۱) نیر صاحب کی زبان اور ان کا اسلوب حد درجہ غیر جذباتی ہے۔ یہاں تک کہ باپ کی موت کا بیان بھی نہایت سرد مہری اور لاتعلقی کے ساتھ کرتے ہیں۔

(۲) کہانیوں میں عمارت کے بیان اور معاصر تہذیب کو وہ بہت اہمیت دیتے ہیں۔ عمارت کیسی تھی۔ مکان کا نقشہ کیا ہے، اس میں محرابوں اور دروں کی تعداد کتنی ہے، سڑک سے کتنے فاصلے پر ہے، مکان تنگ گلی میں ہے یا شاہراہ عام پر ہے، راہ داری، ڈیوڑھی اور کمروں کی صورت حال کیا ہے؟ اثاث البیت کیا ہے؟ ان تفصیلات سے نیر صاحب

دراصل تہذیبی باز آفرینی کا کام لیتے ہیں اور کرداروں کے معاشرتی کوائف کو پیش منظر میں ابھارتے ہیں۔

(۳) واہموں، خوابوں اور یادوں کے امتزاج سے نیر صاحب ایسی تصویر بناتے ہیں کہ ان سے قائم ہونے والا مجموعی تاثر خوابناک اور انوکھا معلوم ہونے لگتا ہے۔

(۴) کہانی کا انجام، تجسس کو ختم کرنے کے بجائے ناتمامی کے احساس پیدا کرتا ہے اور لگتا ہے کہ افسانہ نگار کو ابھی بہت کچھ کہنا ہے یا کم از کم اسے مزید کچھ اور کہنا چاہیے تھا۔

(۵) ان کہانیوں کو تصادم، کشمکش، نقطۂ عروج کے روایتی مثلث کی مدد سے سمجھنے کے بجائے یادوں کی بازیافت، کسی صورتِ حال کی تصویر یا افسردگی کے تخلیقی بیان کے طور پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔

اور آخری بات یہ کہ نیر صاحب نے افسانے کی نثر نہایت حزم واحتیاط سے لکھی ہے۔ زبان میں کسی نوع کی غلطی کا تو احتمال ہی نہیں! نثر جملہ آرائشی تدابیر سے بھی پاک ہے۔ مثلاً خوش آہنگی کا اہتمام، قوافی کا التزام، یا جملوں کی ساخت سے روانی کا تاثر پیدا کرنے کی خواہش۔ صفحے کے صفحے پڑھ جایئے مرکبات کا استعمال تو شاذونادر ہی نظر آئے گا۔ محاوروں کے استعمال سے تو انہیں طبعاً نفور ہے۔ شاعرانہ آرائش سے بے نیاز اس نثر میں ایک مردانہ صلابت اور استحکام ہے۔ اسے پُرقوت نثر کا مثالی نمونہ سمجھ کر بھی پڑھنے کی ضرورت ہے۔

نیّر مسعود کی کہانیوں کو ابھی مزید کھلنا ہے۔ اس کے امکانات ابھی پوری طرح دریافت نہیں ہوسکے ہیں۔ ماضی کی تہذیب خصوصاً لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کے پس منظر میں لکھی گئی یہ کہانیاں دراصل مستقبل کی کہانیاں ہیں، جن کا محاکمہ آئندہ زمانے کا قاری زیادہ بہتر طور پر کرے گا اور تعبیرات کی نئی جہتیں سامنے آئیں گی۔

❁❁

ساگری سین گپتا

نیرؔ مسعود سے ایک گفتگو

نیرؔ مسعود: بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کو میری کہانیاں بالکل اچھی نہیں معلوم ہوتیں اور ان کو وہ قریب قریب بے معنی سمجھتے ہیں۔ عطر کافور کے اجرا کی تقریب میں فاروقی صاحب نے ایک مضمون پڑھا جس میں انھوں نے میری کسی کہانی کے ایک کردار کے بارے میں لکھا تھا کہ اگر مجھ کو یہ کردار کہیں مل جاتا تو میں اس کو ڈنڈوں سے پیٹتا۔ تو اگر کوئی یہ کہے تو اس سے بڑی تعریف تو نہیں ہو سکتی۔ یعنی اگر آپ افسانہ نگار ہیں اور آپ کے کسی کردار سے مجھ کو اتنی دشمنی یا لگاؤ ہو جائے تو اس کا مطلب ہے آپ نے بہت عمدہ لکھا۔ فاروقی صاحب کا کہنا یہ ہے کہ جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ سمجھ میں نہیں آتا، معلوم ایسا ہوتا ہے گویا کوئی بہت بڑی بات کہی جا رہی ہے لیکن غور کرنے پر کوئی بات نکلتی نہیں ہے۔ یہ میرے لیے واقعی بہت بڑا مسئلہ ہے کہ بہت سے لوگ یہ کہتے ہیں کہ سمجھ میں نہیں آتا آپ کیا کہہ رہے ہیں۔ تو بھئی ایک کہانی بیان کی ہے، اس میں سمجھ میں آنا کیا۔ ایک قصہ بتایا سیدھا سیدھا، تو اس میں یہ کیا پوچھنا کہ اس میں کیا کہا ہے۔ جو کہا ہے وہ سامنے موجود ہے۔

''طاؤس چمن کی مینا'' لکھنے کا سبب بھی بڑی حد تک یہ شکایتیں ہیں۔ خاص طور پر دو آدمی ہیں جن کی وجہ سے کہانی لکھی۔ ایک تو سوغات کے ایڈیٹر محمود ایاز صاحب، انھوں نے لکھا کہ اپنی کہانیوں میں آپ اپنی ایک الگ دنیا بناتے ہیں جو ہماری دنیا سے ذرا الگ ہوتی ہے۔ ایک آدھ کہانی میں آپ نے ایسا لکھا ہے

کہ گویا ہمارے آس پاس کی، ہماری پہچانی ہوئی زندگی ہے۔ جی چاہتا ہے آپ ایسی ہی کچھ اور کہانیاں لکھیں۔ اُدھر (محمد عمر) میمن صاحب نے لکھا کہ آپ کی کہانیوں کا جو راوی ہے اس کو کچھ دن کے لیے چھٹی دے کر کشمیر بھیج دیجیے۔ مطلب یہ تھا کہ ہر کہانی کا راوی تقریباً ایک ہی معلوم ہوتا ہے۔ چونکہ زیادہ تر کہانیاں واحد متکلم میں ہیں تو یہ صحیح بھی تھا کہ کہانیاں الگ الگ ہیں لیکن معلوم ہوتا تھا کہ بیان کرنے والا ایک ہے۔ تو پھر یہ کہانی لکھی اور میمن صاحب کو اطلاع بھی کر دی کہ اب ایک کہانی لکھی ہے جو اچھی ہے یا بری، یہ ہم نہیں جانتے لیکن اس کا راوی یقیناً وہ نہیں ہے جو دوسری کہانیوں کا ہے۔

یہ واجد علی شاہ کے سلسلے کا سچا قصہ ہے۔ ان کی یادداشت بڑی عجیب و غریب تھی، جس شخص کو ایک بار دیکھ لیتے تھے اس کو اور اس کے نام کو بھولتے نہیں تھے۔ اس سے پہلے دو کہانیاں اور بچوں کے لیے لکھ چکا تھا۔ ارادہ یہ تھا کہ پوری سیریز ہو کہانیوں کی ''آخری بادشاہ کی کہانیاں۔'' یہ کہانیاں رسالوں میں چھپیں اور پسند بھی کی گئیں۔ اُن کہانیوں کو باقاعدہ ایک مقصد سے لکھا تھا، ورنہ کسی مقصد سے کہانی لکھنے کا تو قائل نہیں ہوں میں۔ ان کہانیوں میں دو باتیں تھیں۔ ایک تو واجد علی شاہ کو بدنام بہت کیا گیا، کہ بہت ہی برا آدمی تھا۔ اُس میں کمزوریاں بھی تھیں، لیکن بعض بہت خوبیاں بھی تھیں۔ تو وہ، اور اس سے پھر لکھنؤ، لکھنؤ سے اودھ، اودھ سے مسلم، ہندو، گویا پوری جو ہماری ٹریڈیشن ہے ہندوستان کی، اس کے متعلق ایک امپریشن یہ ہو گیا ہے کہ بہت ہی ڈیکیڈنٹ (decadent) لوگ تھے، اور اگر (ایسے) نہ ہوتے تو انگریزوں کا قبضہ کس طرح ہو جاتا۔ اور نہ اب ہمارے بچوں کو کچھ بھی معلوم ہے کہ اس وقت کیا زندگی تھی اور کیا اس میں کچھ اچھائی بھی تھی، انھیں نہیں معلوم۔ بس یہ کہ بہت جاہل قسم کے، بڑے بیک ورڈ لوگ تھے۔ تو میں نے یہ سوچا تھا کہ کچھ دلچسپ کہانیاں اس طرح لکھی جائیں کہ جن سے اندازہ بھی ہو کہ پہلے کی ٹریڈیشنز کیا تھیں، اور ایک طرح کی ہمدردی اپنے ماضی سے پیدا ہو۔ تو اس سلسلے میں وہ کہانیاں لکھ لی تھیں اور تیسری یہ مینا والی

لکھنے کا ارادہ تھا۔ بس اسی حد تک جہاں تک میں نے بتایا کہ ایک آدمی نے چرالیا پرندہ، لیکن بادشاہ کو نام یاد رہا، اور چوری پکڑی گئی اور وہ (پرندہ) بادشاہ نے اس کو دے دیا۔ تو جب محمود ایاز صاحب اور میمن صاحب کے خط آئے تو میں نے کہا کہ یہ کہانی تو بالکل سادی ہے، اس سلسلے میں یہ نہیں پوچھا جائے گا کہ آپ کیا کہنا چاہ رہے ہیں۔ تو پھر یہ سوچا کہ اب اس کو بڑوں کے لیے اور تفصیل سے لکھیں۔ اس (کہانی) کا بہت سا حصہ بالکل تاریخی ہے۔ جیسے خود یہ اصل قصہ، یعنی مینا، مینا کا چرانا، اور اس کا پکڑ جانا، یہ سچا واقعہ ہے۔ باقی اس میں جو داروغہ نبی بخش ہے، یہ تھا، جانوروں کا داروغہ تھا۔ اور بالکل یہی کیس ہوا تھا جب انگریز قیصر باغ پہنچے، وہاں قبضہ کیا، تو وہاں بادشاہی جانوروں کی ایک شیرنی نے انگریزوں کو زخمی کر دیا اور نکل کے بھاگ گئی۔ تو انگریزوں نے پھر داروغہ نبی بخش کو گولی مار دی تھی۔ کہانی کے آخر میں یہی بتایا گیا ہے کہ اس کو مار دیا گیا۔ احمد علی خاں کا ذکر ہے۔ احمد علی خاں ہندوستان کے پہلے فوٹو گرافر تھے، اور ایک چھوٹی سی فوج بنا کے یہ بھی انگریزوں سے لڑے، اور غالباً مار ڈالے گئے۔ یہ نہیں ملتا کہ کیا ہوا ان کا، لیکن انگریزوں سے یہ لڑے تھے۔ منشی نول کشور نے جو تاریخ لکھی ہے اودھ کی، اس میں لکھا بھی ہے کہ یہ آدمی فوٹو گرافر تھا اور انگریز اس کی بڑی قدر کرتے تھے اس کی فوٹو گرافی کے سبب سے، لیکن افسوس کی بات ہے کہ اس سب کے باوجود اس نے انگریزوں کے خلاف ہتھیار اٹھائے۔ تو احمد علی خاں کا بھی صحیح ہے قصہ۔ اور وزیر اعظم علی نقی خاں وغیرہ، یہ تو ہیں ہی تاریخی شخصیتیں۔ پس منظر جو ہے اس (کہانی) کا، وہ ہے ہسٹاریکل ہی، لیکن ظاہر ہے کہ اس کو تاریخی افسانے کے طور پر نہیں لکھا گیا ہے۔ خود، جس قفس کا اس میں ذکر ہے، تو یہ بھی تاریخ میں، ایک کہیں پڑھا تھا میں نے کہ وزیر اعظم نے بہت بڑا پنجرہ بنایا تھا پرندے رکھنے کے لیے۔ اور اس کے بعد اپنے یہاں کے ڈاکومنٹس میں، پرانے شاعر تھے میر مونس، ان کے ہاتھ کا لکھا ہوا ایک مسودہ ملا جس میں ایک ''ایجادی قفس'' کی تعریف تھی، اور یہ کہ یہ وزیر اعظم نے بنایا، اور بادشاہ اس کو دیکھنے آتے ہیں۔

مثنوی ہے چھوٹی سی۔ لیکن اس نظم میں یہ نہیں معلوم ہوتا کہ وزیر اعظم کون سا ہے، یا بادشاہ کون سا ہے۔ لیکن چونکہ ایک اور جگہ ملتا ہے کہ ایک بہت اچھا پنجرہ بڑا بنوایا تھا، تو افسانے میں وہ وزیر اعظم یہی علی نقی خاں دکھائے گئے ہیں اور بادشاہ واجد علی شاہ ہیں۔ تو اس مثنوی میں اس قفس کا بیان بھی ہے کہ کس طرح کا ہے۔ تو میں نے جو لکھا ہے وہ زیادہ تر تو اُسی مثنوی کے مطابق رکھا ہے، کچھ چیزیں اپنی طرف سے بڑھائی ہیں۔

طاؤس چمن کا ذکر تو بہت تفصیل سے ہے کہ بادشاہ کو باغ لگانے کا بہت شوق تھا۔ پورے پورے باغ تھے جو طاؤس باغ اور اسد باغ بعض تھے جو گائے بیل کی صورت کے تو ثور باغ کہلاتے تھے، تو وہ تو خیر اس سے مل گیا۔ قیصر باغ کا بھی بیان ملتا ہے۔ لیکن یہ آپ نے دیکھا ہوگا کہ اس افسانے میں کسی چیز کی تفصیل بہت زیادہ نہیں بیان کی ہے۔ اس کا میں نے خیال رکھا تھا کہ یہ نہ معلوم ہو کہ اس افسانے کے بہانے سے میں یہ بتانا چاہ رہا ہوں کہ کون کیا چیز تھی اس زمانے میں جب یہ ''طاؤس چمن کی مینا'' چھپا تو اس کو زیادہ پسند کیا گیا۔ کئی لوگوں نے کہا کہ اس کو ناول بنا دیجیے۔ لیکن ناول میرا خیال ہے کہ میں نہیں لکھ پاؤں گا۔ کیوں کہ میں یہ نہیں سمجھتا کہ کسی افسانے کو بہت لمبا کر دیا تو وہ ناول ہو گیا۔ ناول کچھ الگ چیز ہے۔ میں یہ بتا بھی نہیں سکتا ہوں کہ اس کی کیا شرطیں ہیں اور کیا تقاضے ہیں، لیکن یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناول لکھنا میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ پھر بہت سے لوگوں نے کہا کہ اب سے آپ ایسے ہی لکھا کیجیے۔ یعنی پہلے جو ''عطر کافور'' وغیرہ تھا وہ الگ اسٹائل تھا، وہ آپ لکھ چکے، مگر اب سیدھے سیدھے لکھیے۔ لیکن سوچ سمجھ کر لکھنا میرے لیے آسان نہیں ہے۔ پھر ایک افسانہ لکھا اور کوشش کی کہ یہ افسانہ بالکل سیدھا سادہ رہے۔ اس افسانے کا نام ''شیشہ گھاٹ'' ہے۔ لیکن جب اسے رسالہ سوغات میں بھیجا تو اس کے ایڈیٹر محمود ایاز صاحب نے لکھا کہ کچھ سمجھ میں نہیں آیا۔ (ہنسی) حالانکہ میں تو سمجھتا ہوں کہ اس میں کوئی پیچیدگی وغیرہ نہیں ہے، لیکن اس طرح کا سیدھا نہیں ہے جیسے ''طاؤس چمن کی مینا'' ہے۔

ساگری سین گپتا: مجھے تو ایسا نہیں لگتا کہ "طاؤس چمن کی مینا" ایک ہی سطح کی کہانی ہے۔

نیر مسعود: ہاں، ایک سطح تو نہیں ہے، کیوں کہ اندر اندر اس میں اودھ کی اُس وقت کی سیاسی صورت حال بھی موجود ہے۔

ساگری سین گپتا: اودھ کا ماحول۔

نیر مسعود: ماحول میں ایک عجیب چیز ہے۔ بعض لوگوں نے کہا کہ اس افسانے کے ماحول سے ہمیں لگا جیسے ہم اسی زمانے میں پہنچ گئے ہیں۔ میں نے کہا کہ ہم نے تو ایسی کوئی چیز نہیں لکھی کہ مثلاً کون کیا پہنتا تھا۔ ماحول جن چیزوں سے بنتا ہے وہ تو یہی ہیں نا کہ لوگوں کا لباس کیا ہے، سڑکیں کس قسم کی ہیں، عمارتوں کی کیا وضع ہے، کھاتے کیا ہیں لوگ، ان کے رسم ورواج، اٹھنے بیٹھنے کے طریقے کیا ہیں، تو ایسی تو کوئی چیز نہیں ہے اس افسانے میں، یعنی کسی کے لباس کا کوئی ذکر نہیں ہے کہ انگرکھا پہنے ہوئے تھے یا قبا پہنے ہوئے تھے۔ ہاں، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ یہ الگ ماحول ہے، ہمارے زمانے سے پہلے کے زمانے کا ہے۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ اگر لکھنے والے کے دماغ میں کوئی چیز پوری وضاحت سے موجود ہو، اور وہ چاہے اس کو پورا نہ بھی لکھے تو وہ کسی طرح پڑھنے والے تک منتقل ہو جاتا ہے۔ میں نے یہ محسوس کیا ہے کہ اگر آپ کے ذاتی تجربے بہت طویل اور بہت پیچیدہ قسم کے ہیں، اور ان کا بیان کرتے وقت آپ زیادہ تفصیل کے ساتھ نہیں کرتے، بس سیدھے سیدھے انداز میں لکھ دیا، لیکن لکھتے وقت آپ کے ذہن میں سب ہے تو اس کی پیچیدگی کس طرح پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے۔ اب کیوں پہنچ جاتی ہے، ٹیلی پیتھی ہے یا کیا ہے، یہ میں نہیں کہہ سکتا۔ اب یہ نعیم صاحب بیٹھے ہیں، یہ اگر مجھ سے کہیں کہ آج میرا دل نہیں لگ رہا ہے کسی چیز میں، تو یہ ایک سیدھا سا بیان ہے۔ انھوں نے کہا اور میں نے سن لیا۔ لیکن فرض کیجیے جب یہ بات کہہ رہے ہیں تو پیچھے کوئی بہت لمبا سلسلہ ہے جس کی وجہ سے ان کا دل نہیں لگ رہا ہے، معلوم نہیں کتنے واقعات ہیں، کتنے تجربات ہیں۔ تب وہ اگر یہی جملہ کہیں گے تو مجھ کو اس میں بہت سے معنی معلوم ہوں گے۔ یہ تحریر میں خاص طور پر ہوتا

ہے، جس کا کوئی سبب سمجھ میں نہیں آتا کہ وہی بات تقریباً انھیں لفظوں میں، ایک صورت میں مجھ کو ایک معمولی بیان معلوم ہوتی ہے اور دوسری صورت میں اس کے ساتھ پوری کہانی میرے ذہن میں آجاتی ہے۔

تو ''طاؤس چمن کی مینا'' کا بھی کچھ یہی قصہ ہے کہ اگرچہ میں نے کوئی تفصیل نہیں لکھی کہ اس زمانے میں لوگ کس طرح رہتے تھے، کیا رسم ورواج تھے، کیا لباس تھے، لیکن ظاہر ہے کہ وہ سب معلوم ہے، دیکھے ہوئے ہوں بچپن سے۔ پھر اودھ کی تاریخ سے بھی دلچسپی ہے، تو پڑھا بھی ہے اس سلسلے میں۔ تو وہ سب اس کے اندر کسی طرح موجود ہے اور کسی طرح پہنچ جاتا ہے پڑھنے والے تک۔ ورنہ اگر آپ سے کہا جائے کہ آپ اس افسانے کو بنیاد کر کے اودھ کے بارے میں جو کچھ آپ کو اس سے معلوم ہوا ہے وہ لکھیے، اور حوالہ دیجیے ''طاؤس چمن کی مینا'' کا اقتباس دیجیے، تو میرا خیال ہے کہ ایک چیز بھی آپ کو نہیں ملے گی۔ تو گویا یہ افسانہ کوئی تاریخ کا ماخذ بن سکتا ہے ایسا نہیں ہے۔ (کہانیوں کا) یہ سلسلہ ابھی پورا نہیں ہوا ہے۔ دو کہانیاں بچوں کے لیے اور ایک بڑوں کے لیے لکھی، حالانکہ کچھ لوگوں نے کہا کہ اسے بچے بھی پڑھ سکتے ہیں۔ کچھ کہانیاں اور لکھنے کا ارادہ ہے۔ تین چار تو خاص واجد علی شاہ سے متعلق ہیں۔ کچھ ہمارے اودھ اور لکھنؤ کے دلچسپ واقعات ہیں جو یہاں کے کیریکٹر کو واضح کرتے ہیں، ان پر ارادہ تھا کہ چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھوں۔ ان کو لکھنے میں کچھ زیادہ مشکل بھی نہیں پڑتی ہے۔

☆

ساگری سین گپتا: آپ کبھی لکھنؤ سے باہر نہیں گئے؟

نیرّ مسعود: ہاں، یوں سمجھ لیں کہ نہیں گیا۔ اردو میں پی ایچ ڈی کرنے کے سلسلے میں الہ آباد میں رہا میں قریب تین چار سال تک۔ لیکن اس دوران ہر مہینے لکھنؤ آجاتا تھا۔ الہ آباد میں میری سگی بہن تھیں، انھیں کے یہاں رہتا تھا۔ تو وہ بھی لکھنؤ کے باہر رہنا نہیں ہوا۔ بس سولہ سترہ دن کے لیے ایک بار ایران گیا تھا۔ باقی کسی شہر میں پانچ

چھ دن سے زیادہ رہنا نہیں ہوا۔ تو ساری زندگی لکھنؤ میں اور اسی گھر میں گزری ہے۔ بچپن کا گھر چھوڑ کر جانے کا مجھ پر کیا اثر ہوتا یہ میں نہیں کہہ سکتا۔ بہر حال، یہ ایک عجیب بات ہے کہ اس گھر کے باہر میں نے کچھ نہیں لکھا۔ پی ایچ ڈی کا تھیسس بھی میں الہ آباد میں نہیں لکھ پاتا تھا۔ سب جمع کر لیتا تھا اور پھر گھر آ کے لکھتا تھا۔ اسی طرح اگر کوئی افسانہ لکھنا ہے اور بیچ میں کہیں چلے گئے دو تین دن کے لیے، تو پھر وہاں اس کی ایک سطر بھی نہیں لکھ سکتا۔ میرا خیال ہے کہ اگر باہر رہتا تو شاید کچھ نہ لکھ پاتا.... یا اس طرح کا نہ لکھ پاتا۔

ایک لفظ بولا جاتا ہے ''گھر گھسنا'' جیسے بڑا گھر گھسنا آدمی ہے یہ، مطلب گھر میں بیٹھا رہتا ہے، باہر جانے کا شوق نہیں ہے، گھر ہی میں پڑا رہنا چاہتا ہے۔ تو میرا بھی یہی ہے۔ اگر دو دن کے لیے بھی کہیں جاتا ہوں تو گھر بہت یاد آنے لگتا ہے۔ ۱۹۶۵ء میں ساڑھے تین ماہ کے لیے بریلی میں ایک کالج میں پڑھانے چلا گیا تھا۔ تو یہ یاد ہے کہ معلوم ہوا گویا اب ہم پردیس میں آئے ہیں اور ہماری اصلی زندگی شروع ہو رہی ہے کھانے کمانے والی۔ تو خیر، گھر یاد آتا ہی تھا۔ ہماری والدہ نے ایک کاغذ کی پڑیا میں لونگ اور الائچی، اس طرح کی چیزیں ساتھ میں رکھ دی تھیں۔ وہاں پہنچنے کے دوسرے تیسرے دن، جہاں رہ رہا تھا میں وہاں سامان میں وہ پڑیا رکھی نظر آئی۔ خیر میں نے اس میں سے نکال کر تھوڑا سا کھا لیا۔ تو اس کا معلوم نہیں کیا اثر ہوا اس لونگ اور الائچی کا، کہ اپنی ماں بھی یاد آ گئیں فوراً کہ انھوں نے دیا ہے، اور میں اٹھ کر گھر سے نکل گیا اور یہاں لکھنؤ آنے کے لیے روانہ ہو گیا۔ پیدل۔ اور سامان وامان سب وہیں ہے۔ کوئی پندرہ بیس منٹ اسی خیال میں چلتا رہا کہ جا رہا ہوں لکھنؤ۔ اس کے بعد ہوش آیا کہ یہ کیا پاگل پن کی بات ہے، کہاں جا رہے ہو، اور خالی ہاتھ۔ تو پھر واپس جا کر وہیں رہنے لگا۔ لیکن جیسے لوگوں کو گھومنے پھرنے کا شوق ہوتا ہے یہ نہیں ہے۔ اور دل نہیں لگتا گھر کے باہر کہیں۔ اس لیے بعض موقعے ملتے بھی ہیں تو ٹال جاتا ہوں۔ سفر وغیرہ سے حتی الامکان گریز ہی کرتا ہوں۔ ہمارے والد صاحب ہمارے لیے جو بہت محفوظ

زندگی چاہتے تھے۔ یہ اس کا اثر ہے غالباً۔ فاروقی صاحب تو بہت مشورہ دیتے تھے کہ یہ جو سکیور (secure) زندگی ہے آپ کی، وہ آپ کو خراب کر رہی ہے۔ آپ بغیر پیسے لیے ہوئے نکل جائیے کہیں۔ ہم خبر رکھیں گے آپ کی اور کسی بڑی پریشانی میں نہیں پھنسنے دیں گے۔ یا یہ کہ بہت تھوڑی سی رقم لے کر بہت دور کہیں، مثلاً کالیپونگ چلے جائیے۔ بس اتنے پیسے ہوں کہ وہاں پہنچ جائیں اور ایک دو دن کھا سکیں۔ اور یہ طے کر کے جائیے کہ رہیں گے وہاں دس دن، چاہے فاقے کرنا پڑیں۔ اس کے بعد ہم آپ کو اٹھا لیں گے اگر معلوم ہوا کہ آپ وہاں کسی کام کے نہیں رہے۔ تو اس لحاظ سے گویا بہت کمزور آدمی ہوں میں۔ یعنی اگر یہاں سے کہیں جانا پڑے تو سمجھ میں نہیں آئے گا کہ کیا کریں۔ اور کوئی ضرورت پڑی بھی نہیں۔ تو اس ماحول سے مانوس بھی بہت رہے اور اس سے الگ قسم کا جو ماحول ملتا ہے اس میں الجھن بہت ہوتی ہے۔

ساگری سین گپتا: یو آر اننت مورتی کے ناول سنسکار میں جنوبی ہند کے ایک گاؤں کی بہت صاف اور مکمل تصویر ہے۔ میں نے ان سے پوچھا تھا کہ یہ ناول لکھتے وقت آپ کہاں تھے۔ یہ سوال ان سے کسی اور نے نہیں کیا تھا۔ میرا خیال تھا کوئی لکھنے والا ایسی مکمل تصویر اس وقت بنا سکتا ہے جب وہ اس ماحول سے باہر ہو۔ تو معلوم ہوا کہ وہ ناول انھوں نے برطانیہ میں، لندن یا کیمبرج میں رہ کر لکھا تھا، شاید کسی ماحول کو باہر جا کر دیکھنے کی وجہ سے لکھنے والا اس کے لیے ناسٹیلجیا محسوس کرنے لگتا ہے۔ آپ کے یہاں ایسا نہیں لگتا کہ کوئی چیز پیچھے چھوٹ گئی ہو۔

نیر مسعود: جی ہاں، ناسٹیلجیا میرے یہاں نہیں ملے گا آپ کو۔ ناسٹیلجیا مجھ کو پسند بھی نہیں ہے۔ کسی چیز کے پیچھے چھوٹ جانے کا احساس نہیں ہے۔ میری تو ساری زندگی اسی گھر میں بیٹھے بیٹھے گزری ہے۔ یادیں تو ضرور ہیں پرانی، جو چیزیں اب نہیں رہیں ان کی یاد ہے۔ لیکن یہ احساس نہیں ہے کہ وہ سب بہت اچھی چیزیں تھیں اور اب جو کچھ ہے سب بہت برا ہے۔ بس یہ کہیے کہ سب کچھ بدل جاتا ہے، بہت تیزی سے، جو تھا وہ اب نہیں رہا، لیکن اس پر افسوس بالکل نہیں ہے۔

لیکن جیسا آپ نے کہا، جب آدمی اس جگہ سے باہر جاتا ہے تو یہ فائدہ ہوتا ہے کہ اس کے بارے میں زیادہ تفصیل سے لکھ سکتا ہے۔ جیسے بچپن کا زمانہ ہے، تو اب اس زمانے سے ہم باہر ہیں۔ لیکن یہ نہیں کہ وہ ہم کو بہت یاد آرہا ہے کہ کیا اچھا زمانہ تھا اور اب کس مصیبت میں ہم پھنس گئے۔ لیکن اب اس زمانے کو دیکھنے کا انداز دوسرا ہو گیا۔ جو موجودہ زندگی میری ہے اس کے بارے میں شاید افسانہ نہیں لکھ سکتا، یا لکھوں گا تو بالکل دوسری طرح کا ہوگا۔ مگر جب یہ وقت تھوڑا سا اور گزر جائے اور پھر اس کا ذکر آئے تو اس میں ایک یادوالی یا کسی خواب کی سی کیفیت آجائے گی۔ گزری ہوئی چیزیں کچھ کچھ خواب کی طرح یاد آتی ہیں۔

ساگری سین گپتا: جیسے کہانی ختم ہونے پر احساس ہوتا ہے کہ یہاں کہانی ختم ہوگئی مگر وہ ماحول ابھی جاری ہے...

نیّر مسعود: میری کہانیوں میں بالکل واضح خاتمہ نہیں ہوتا، اس لیے کہ بالکل واضح خاتمہ مجھے اچھا نہیں معلوم ہوتا یعنی یہ کہ کہانی بالکل ختم ہوگئی یہاں؛ بس یہ سمجھیے کہ کہانی کا وہ حصہ مکمل ہو گیا۔ اس کا سبب سمجھ میں نہیں آتا، نہ بتا سکتا ہوں۔ آپ نے دیکھا ہوگا کہ کیریکٹر مرے بہت ہیں میری کہانیوں میں، لیکن کسی کے بھی مرنے کا ذکر اتنا واضح نہیں ہے جس سے یہ معلوم ہو کہ یہ مر گیا ہے۔ بس ایک اندازہ سا ہوتا ہے کہ غالباً مر گیا ہوگا۔ جیسے 'نصرت' میں نصرت کو میں نے یہ نہیں دکھایا کہ وہ مری پڑی تھی۔ بس کچھ اس طرح ہے کہ خیال ہوتا ہے کہ مر گئی ہے۔ یا ''مارگیر'' افسانے میں بھی یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اپنے کو سانپوں سے کٹوا لیا ہے اور مر گیا ہے، لیکن یہ میں نے نہیں لکھا ہے کہ وہاں ''مارگیر'' کی لاش پڑی ہوئی تھی۔ مثلاً بس یہ کہ وہ پڑا تھا، اس کا ایک ہاتھ لٹک رہا تھا وغیرہ۔ یا ''سیمیا'' میں جس کردار نے سیمیا کا عمل کیا تھا اور اسے ہائیڈروفوبیا کا دورہ پڑا تھا، اس کو بھی یہ نہیں دکھایا کہ مر گیا، بلکہ یہ کہ باتیں کرتے کرتے۔

ساگری سین گپتا: یہ آپ جان بوجھ کر کرتے ہیں؟

نیّر مسعود: میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کا سبب کیا ہے۔ بس ڈرامائی خاتمہ اچھا نہیں معلوم

ہوتا۔ کئی افسانے ہیں جن کے آخری جملے میں نے کاٹ دیے، یعنی اگر افسانہ کسی ڈرامائی تاثر پر ختم ہوا ہے تو وہ جملہ کاٹ دیا۔

ساگری سین گپتا: اگر نہ کاٹتے تو اتنے سارے لوگ آپ کو خط نہ بھیجتے کہ کہانی سمجھ میں نہیں آئی۔

نیر مسعود: (ہنسی) ہاں، یہ تو ہے۔ ایک بات تو یہ ہے کہ وہ زمانہ کہانیوں کا گزر گیا جس میں کہانی آخری جملے میں آ کر بنتی تھی۔ ایسی کہانیاں پڑھنے میں تو خیر دلچسپ معلوم ہوتی ہیں لیکن مجھے کبھی پسند نہیں آئیں۔ جیسے فلم میں ہوتا ہے کہ انجام مت بتا دیجیے گا ورنہ سارا مزہ ختم ہو جائے گا۔ اگر ایسی کہانی ہے جس کا خاتمہ پہلے سے معلوم ہو گیا تو اس کا لطف ختم ہو جائے گا، تو یہ انداز مجھ کو نہیں اچھا معلوم ہوتا۔ اس کی ایک مثال ڈیفنی ڈو موریئر (Daphne du Murier) کی کہانی ہے، اور اس طرح کی کہانیاں پھر بہت لکھی گئیں اردو میں۔ اس کہانی میں یہ ہے کہ ایک صاحب اپنی محبوبہ سے بات کر رہے ہیں، اور بظاہر یہ کہانی اس زمانے کے لحاظ سے بڑی بے باک معلوم ہوتی ہے، کہ میں نے اس سے کہا کہ جاؤ میں اب تم سے نہیں بولوں گا تو وہ میری گود میں بیٹھ گئی آ کر اور اس نے میرے رخسار سے رخسار ملنا شروع کر دیے۔ میں نے کہا کہ نہیں، تم مجھ کو بہت ستاتی ہو۔ گویا ایک erotic سین چل رہا ہے، اور آخر کے جملے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ذکر بلی کا ہے اپنی۔ تو یہ تو ہے کہ آخری جملے سے ہمیں پتہ چلے کہ اصل مجرم کون تھا۔ لیکن ادبی کہانیوں میں یہ نہیں ہونا چاہیے۔ یا یہ کہ اب کیا ہوتا ہے، اب کیا ہوتا ہے.... ضروری نہیں کہ کہانی میں کوئی ڈرامائی واقعات ہوں۔

میں چاہتا ہوں کہ پڑھنے والوں کو کہانی اچھی معلوم ہو، میری ایسی بالکل کوئی خواہش نہیں کہ ان کے ذہن کو الجھایا جائے۔ مگر کسی بات کو بالکل واضح کر کے لکھنا اچھا معلوم نہیں ہوتا۔ یعنی کوئی چیز لاوڈ (loud) نہیں ہونا چاہیے۔ اس کی ایک مثال بھی یاد آئی۔ وہ بھی "مارگیر" ہی میں ہے۔ اس میں کہنا یہ ہے کہ جانور جو دوسرے جانوروں کو مارتے اور شکار کرتے ہیں وہ ہمیشہ ضرورت سے کرتے ہیں، ایک قانون ہے جنگل کا کہ بھوک لگے گی تو وہ شکار کرے گا، کھائے گا۔ آدمی

کا یہ نہیں ہے۔ آدمی شکار کرنے جاتا ہے تو اس لیے تھوڑا ہی کہ اسے بھوک لگ رہی ہے، شکار نہیں کرے گا تو کھائے گا کیا۔ آدمی تو شوقیہ شکار کرتا ہے۔ اور اس بات کو اور لوگوں نے بھی لکھا ہے، کہ آدمی ایسا جانور ہے جو تفریحاً خون بہاتا ہے۔ تو اس افسانے میں ایک موقعے پر مارگیر اژدہے اور اس کے شکار کا ذکر کرتا ہے۔ میں نے بہت سوچا کہ یہ بات کہی بھی جائے اور یہ بھی نہ معلوم ہو کہ خاص طور پر اس بات کو زور دے کر کہہ رہے ہیں، اس لیے کہ ظاہر ہے کوئی بہت بڑی یا انوکھی بات نہیں تھی۔ تو پھر اس میں یہ کیا کہ مارگیر نے کہنا شروع کیا: ''ہر شکاری کی طرح...'' پھر وہ رک گیا۔ پھر بولا: ''ہر شکاری جانور کی طرح، اژدہا صرف اس وقت شکار کرتا ہے جب اس کو بھوک لگ رہی ہو۔'' تو اس سے یہ مطلب خود بخود ظاہر ہو گیا کہ شکاری انسان اس طرح کا نہیں ہوتا کہ صرف بھوک لگنے پر شکار کرے۔

اب اس کو آپ کہہ لیجیے کہ خواہ مخواہ بات کو مبہم کر کے کہا جاتا ہے، واضح نہیں کیا جاتا، تو بہر حال کوشش تو یہی کی ہے کہ اگر کوئی بات کہنا ہے تو اسے سیدھے سیدھے ڈسکورس (discourse) کی صورت میں نہ کہا جائے، بلکہ ایسے کہا جائے کہ مطلب نکل آئے غور کرنے پر۔ لیکن یہ نہیں ہے کہ اگر غور نہ کیا گیا تو سمجھ ہی میں نہیں آئے گا اور اگر سمجھ میں نہیں آیا تو پورا افسانہ ہی گویا بے کار ہو جائے گا۔ کھل کر بات کرنا، یا افسانہ نگار کا اپنی رائے ظاہر کرنا میں سمجھتا ہوں افسانے میں مناسب نہیں ہے، یعنی یہ تبصرہ کرتے چلنا کہ یہ آدمی یہ کرتا ہے یا اس کا مزاج یہ ہے۔ میرے افسانوں میں یہ نہیں ہے۔ اس وجہ سے شاید مبہم معلوم ہوتے ہوں گے۔ ورنہ میری کوشش تو یہی ہوتی ہے کہ کوئی جملہ بھی ایسا نہ لکھا جائے جو مبہم ہو اور پڑھنے والا کہے کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ رہی یہ بات کہ یہ کیوں لکھا ہے، تو اس کا جواب ظاہر ہے کہ بہت سی جگہ دے سکتے ہیں، بہت سی جگہ نہیں بھی دے سکتے۔ اور فرض سمجھتے نہیں اپنا۔

ساگری سین گپتا: آپ نے کتنے افسانے لکھے؟

نیر مسعود: پانچ سیمیا میں تھے، سات عطر کافور میں، اور دس اس کے بعد لکھے ہیں۔ گویا کل

بائیس افسانے لکھے ہیں۔ پچیس سال میں کل بائیس افسانے۔ اچھی رفتار نہیں ہے۔ لیکن میں بہت دیر میں لکھ پاتا ہوں، یعنی افسانہ شروع کرنے کے بعد بھی بہت دیر لگتی ہے اور ایک کے بعد دوسرا لکھنے میں بھی۔ کوشش یہ کرتا ہوں کہ ہر افسانے میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے۔ پھر دو افسانے اس طرح بھی لکھے کہ ان میں کوئی بات انوکھی نہ ہو۔ ورنہ ہر کہانی میں کوئی نہ کوئی بات انوکھی یا حیرت والی ضرور ہوتی ہے، یعنی کوئی عجب طرح کا آدمی ہے مثلاً یا کچھ واقعات عجیب طرح کے۔ جس میں سب سے زیادہ مشکل پڑی وہ ''مراسلہ'' افسانہ تھا جو عطر کافور کا پہلا افسانہ ہے۔ تو اسے یہ سوچ کر لکھا تھا کہ اس میں نہ کوئی ڈرامائی بات ہو نہ کوئی عجب قسم کے کردار ہوں نہ کوئی دلچسپ واقعات ہوں۔ یہ افسانہ لکھا ہی اس خیال سے تھا کہ نہ میں بتا سکوں نہ آپ بتا سکیں کہ اس افسانے میں کہا کیا گیا ہے۔

بہت سیدھا سا افسانہ ہے کہ اس کا جو راوی ہے اس سے اس کی ماں کہتی ہے کہ تمھاری طبیعت ٹھیک نہیں ہے، فلاں جگہ ہمارے عزیز ہیں، حکیموں کا گھرانا ہے، تم جا کے اپنا علاج کراؤ، حکیم صاحب سے مل لو جا کر۔ یہ رشتے داروں کا خاندان ہے جہاں یہ بچپن میں جایا کرتا تھا، لیکن اب اسے وہاں کے حالات یاد نہیں۔ تو یہ خود چلا جاتا ہے وہاں۔ وہاں کی عورتیں اس کو اندر بلاتی ہیں، باتیں ہوتی ہیں، اس کے بعد وہ وہاں سے واپس آ جاتا ہے۔ اس میں نہ کوئی پلاٹ ہے نہ کوئی انوکھی بات ہے۔ لیکن اس کے لکھنے میں محنت بہت کی تھی کیوں کہ یہ ارادہ نہیں تھا کہ بالکل سپاٹ کہانی ہو۔ خیر وہ چھپ گئی لیکن کسی نے بھی اس کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ تو مجھ کو یقین ہو گیا کہ گویا بے کار گئی کہانی۔ لیکن پھر لاہور سے محمد سلیم الرحمٰن نے خاص طور پر اس کی تعریف لکھ کر بھیجی۔ اس کے بعد کراچی میں محمد خالد اختر ہیں، انھوں نے ایک کالم لکھا جس میں اس کہانی کی خاص طور پر تعریف کی۔ پھر مظفر علی سید اور کئی لوگوں نے اس کی تعریف کی۔ مجھ کو سب سے زیادہ خوشی بھی اس افسانے کی تعریف سے ہوئی، معلوم ہوا کہ کسی حد تک وہ کوشش کامیاب رہی۔ ان سب نے یہی کہا کہ اس میں بچپن کی بھولی ہوئی یادوں کی طرف سفر

دکھایا گیا ہے۔ اور ہمارے جتنے عزیز تھے ان سب نے پہچان لیا کہ یہ فلاں گھر کا ذکر ہے۔ اسی طرح ایک اور افسانہ تھا ''رے خاندان کے آثار''۔ اس میں بھی میں نے یہی کوشش کی کہ یہ بالکل عام زندگی کی روزمرہ قسم کی کہانی ہو اور اس میں کوئی انوکھی یا حیرت کی بات نہ ہو۔ خیر، اس کو بھی پسند ہی کیا لوگوں نے۔ اس کے انگریزی ترجمے کو کتھا پرائز اسٹوریز میں بھی شامل کیا گیا۔ خوشی بھی ہوئی اور یہ اطمینان بھی ہوا کہ گویا کہانی اس طرح بھی لکھی جا سکتی ہے کہ اس میں کہنے کی کوئی خاص بات نہ ہو، پھر بھی کہانی اچھی ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ مشکل کام معلوم ہوا اس لیے اس کے بعد اس طرح کی کوئی کہانی نہیں لکھی۔ اس میں محنت بھی بہت ہوتی ہے، یعنی آدمی بالکل سپاٹ قسم کا واقعہ بیان کرے اور اس میں اثر آ جائے۔ پھر اس میں یہ رسک بھی رہتا ہے کہ زیادہ تر لوگ تو یہی کہیں گے کہ یہ کہانی کیا ہوئی، یہ تو مثلاً کسی جگہ جانے کا حال بیان کر دیا۔ لیکن میری کہانیوں میں، بلکہ میری پوری زندگی میں، خوابوں کا بہت بڑا کردار ہے۔ بعض خواب تو اس قدر مربوط، گویا پورے بنے بنائے افسانے کے طور پر بھی دیکھے۔ بہت لمبے خواب بھی دیکھے۔

ساگری سین گپتا: قسطوں میں؟

نیّر مسعود: (ہنسی) نہیں، قسطوں میں کوئی خواب نہیں دیکھ سکا ہوں اب تک۔ بار بار دکھائی دینے والے خواب بھی دیکھے۔ یہ تو سبھی کے ساتھ ہوتا ہے کہ کوئی ایک یا دو خواب بار بار دکھائی دیتے ہیں، اور سمجھ میں نہیں آتا کہ کیوں۔ میرا ایک افسانہ ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' ہے جس میں ایک صحرائی مہم کا ذکر ہے کہ ریگستان میں سلطان نے ایک قلعہ بنوایا ہے اور وہاں کے رہنے والوں سے لڑائی بھی ہوتی ہے۔ اس مہم کا پورا حال میں نے خواب میں دیکھا۔ عجیب بات یہ تھی کہ اس خواب میں میں خود کوئی کردار نہیں تھا، ورنہ ہر خواب میں آدمی خود بھی موجود ہوتا ہے۔ بس یوں تھا جیسے میرے سامنے فلم سی چل رہی ہو۔ اور یہ عجیب طرح کی مبہم کہانی تھی۔ میں نے فاروقی صاحب کو سنایا بھی کہ اس طرح کا خواب دیکھا ہے۔ فاروقی صاحب ہمیشہ مشورہ دیتے ہیں کہ آپ کو پاگل خانے میں داخل کر دینا چاہیے، آپ عجیب

طرح کے خواب دیکھتے ہیں۔ تو اس خواب کو میں نے لکھ لیا۔ بہت دن تک سوچتا رہا کہ اس پر افسانہ لکھا جائے، لیکن اگر وہ افسانہ (خواب کے مطابق) لکھا جاتا تو یوں معلوم ہوتا جیسے بہت کوشش کر کے کوئی علامتی افسانہ لکھا جا رہا ہے، یا کھینچ تان کے سمبالزم پیدا کیا جا رہا ہے۔ میرا ارادہ یہی تھا کہ اس پر علامتی افسانہ نہیں لکھوں گا، سمبالک لکھنے کو دل ہی نہیں چاہتا۔ تو اس میں کیا کیا کہ اسے ایک واقعہ نویس کا بیان قرار دیا۔ واقعہ نویس ایک باقاعدہ ادارہ ہوتا تھا، جواب بھی مجھے موجود ہے۔ حکومت کی خبر رسانی کی ایجنسیاں ہیں جو ظاہر ہے حکومت کو تو بالکل صحیح خبر دیتی ہوں گی ہر واقعے کی۔ اگر کہیں ٹرین کا حادثہ ہو گیا ہے تو بالکل صحیح تعداد مرنے والوں کی بتائی جاتی ہوگی۔ اس کے بعد حکومت کا اطلاعات کا محکمہ یہ سوچ کر فیصلہ کرتا ہوگا کہ ہم اس میں سے کتنی خبر جاری کریں، کتنی تعداد مرنے والوں کی بتائیں۔ یا کہیں فرقہ وارانہ فساد ہو گیا ہے اور مثلاً دو سو آدمی مارے گئے ہیں، لیکن یہ بتانا ٹھیک نہیں ہے تو بارہ آدمی لکھ دو۔ اب تو یہ اتنا عام ہو گیا ہے، اور یہ بڑے افسوس کی بات ہے، کہ ہم بی بی سی سنتے ہیں تا کہ صحیح خبر معلوم ہو۔ یا کسی حادثے کی خبر آئی کہ اس میں سو آدمی مر گئے تو فوراً دوسرا خیال ہمارے ذہن میں یہی آتا ہے کہ سو تو حکومت نے بتائے ہیں، اصل میں پانچ سو سے کم نہیں ہوں گے۔ لیکن حکومت کے پاس وہ ایجنسیاں تو موجود ہیں جو اس کو بالکل درست بتاتی ہوں گی۔ تو یہ واقعہ نویس بھی بادشاہوں کو سارے واقعات کی خبر پوری تفصیل سے لکھ کر دیتے تھے۔ اب درباری تاریخ نویس اس تفصیل کی بنیاد پر جو تاریخ لکھتے تھے اس میں اس واقعے کو ٹوئسٹ (twist) کر لیتے تھے۔ تو میں یہ سوچا کہ یہ خواب جو میں نے دیکھا ہے اس کو ایک واقعہ نویس کا بیان قرار دے دیا جائے۔

☆

ساگری سین گپتا: اپنے خاندانی پس منظر کے بارے میں کچھ بتائیے۔

نیّر مسعود: خاندان ہمارا، ہماری ماں اور باپ دونوں کی طرف سے، حکیموں کا خاندان تھا۔

میرے نانا اور دادا دونوں اپنے اپنے خاندان کے آخری حکیم تھے۔ ان کے بعد حکمت کا پیشہ ہمارے ننھیال اور ددھیال دونوں میں ختم ہو گیا۔ میرے دادا میرے والد کو حکیم بنانا بھی نہیں چاہتے تھے بلکہ مذہبی عالم بنانا چاہتے تھے۔ شروع میں ان کو عربی زبان اور مذہبی کتابیں پڑھوائی گئیں۔ لیکن میرے والد دس سال کے تھے کہ میرے دادا کا انتقال ہو گیا۔ وفات سے پہلے ان کو جنون ہو گیا تھا۔ ایک دوا انھوں نے کسی کے لیے بنائی تھی جو غلطی سے خود کھالی، اور وہ بہت تیز دوا تھی۔

وہ بہت فیاض آدمی تھے، یعنی اگر کوئی مانگنے والا آجاتا تو گھر کی چیزیں تک دے دیتے۔ کئی بار ایسا ہوا کہ اگر اور کچھ دینے کو نہیں ہے تو انھوں نے گھر کے برتن دے دیے مانگنے والے کو۔ تو جب ان کی وفات ہوئی تو ہمارے گھر میں کچھ تھا ہی نہیں۔ میری دادی نے گھر کی چیزیں فروخت کر کر کے کام چلایا۔ میرے والد بے سہارا رہ گئے تھے پھر انھوں نے اپنی ہی کوشش سے پڑھا۔ تھوڑا بہت اسکالرشپ بھی ملنے لگا، ایک یا دو روپے مہینہ۔ تو اسی طرح وہ پڑھتے رہے اور بہت ترقی کی۔ یہ مکان بھی بنوالیا۔ لیکن یہ عجیب بات تھی کہ وہ اپنی تو تمام اسٹرگل (struggle) کے قصے ہم لوگوں کو سناتے تھے، لیکن اپنے بچوں کے لیے نہیں چاہتے تھے کہ ان کو ذرا سی بھی اسٹرگل کرنا پڑے۔ یعنی ان کی زندگی میں اگر دوسرے شہر میں ملازمت کا موقع ہوا تو انھوں نے منع کر دیا۔ مجھ کو خود یہ بات اچھی نہیں معلوم ہوتی تھی۔ میں نے ایم اے کر لیا، پی ایچ ڈی بھی مکمل کر چکا تھا۔ بریلی کے ایک کالج میں جگہ نکلی تھی تو ان سے چھپا کر تین چار مہینے کے لیے وہاں چلا گیا میں۔ دوسرے دن ان کو معلوم ہوا کہ لڑکا چلا گیا ہے، تو بہت خفا ہوئے اور کہنے لگے کہ ابھی اس کو بلواؤ تار دے کر۔ لیکن خیر بلوایا نہیں انھوں نے۔ تو یہ بڑی عجب بات تھی کہ اگرچہ باپ نے زندگی میں بڑی سختیاں اٹھائیں لیکن اپنے بچوں کے لیے انھوں نے بالکل نہیں چاہا کہ سختیاں اٹھائیں۔ تو اس طرح میرا بچپن بہت آرام کا اور محفوظ گزرا۔ ماں باپ دونوں موجود، اور ان کی سوشل حیثیت اور مالی حیثیت بھی اچھی تھی۔ تو وہ جو لوگوں میں زور اور لڑنے کی قوت ہوتی ہے وہ

میرے یہاں بالکل نہیں ہے۔ پھر یہیں (لکھنؤ) یونیورسٹی میں ملازمت بھی مل گئی۔ تو اپنے گھر میں رہ رہے ہیں اور اپنی پسند کی ملازمت کر رہے ہیں۔ اس لحاظ سے زندگی کا جو تجربہ ہونا چاہیے آدمی کو، وہ مجھ کو زیادہ نہیں ہوا۔ بس لوگوں سے ملنے کا تجربہ تھا، طرح طرح کے لوگوں سے ملاقات ہوئی، تو اس کا تو سبھی کو موقع ملتا ہے۔ لیکن باہر کی دنیا میں آدمی کو کس طرح رہنا چاہیے اور کس طرح اپنے کو بنانا چاہیے، اس کا مجھے نہ کوئی تجربہ ہوا نہ موقع ملا۔

ہمارا گھر بہت مہذب اور شریف گھر سمجھا جاتا تھا۔ والد اردو اور فارسی کے عالم تھے۔ گھر کا ماحول بہت شریفانہ تھا۔ مگر جب مجھے اسکول میں داخلہ ملا تو وہاں بالکل دوسری دنیا تھی۔ وہاں جا کر بہت آزادیاں دکھائیں۔ مثلاً گالیاں بکنے کا یہاں گھر پر کوئی سوال ہی نہیں تھا۔ بالکل عام گالیاں بھی، جیسے ''سالا'' کا لفظ ہے، جو لوگ بہت بولتے ہیں، ہمارے یہاں یہ بھی نہیں بولا جاتا تھا۔ تو اسکول میں پہنچے تو وہاں آپس کی بات چیت میں خوب گالیاں بکیں۔ اسکول میں اس طرح کی بڑی آزادی حاصل ہوئی۔ اور میری صحبت بڑی خراب تھی وہاں۔ یعنی اچھے شریف لڑکوں سے دوستی نہیں تھی، غلط قسم کے لڑکوں سے تھی۔ لیکن اس کا برابر احساس رہا کہ ہم بہت شریف اور مشہور آدمی کے لڑکے ہیں، تو ان لڑکوں میں جس قسم کی عادتیں اور مشغلے تھے وہ تو نہیں اختیار کیے، لیکن ان کے ساتھ گھومتے تھے۔

چوک کے بازار میں اس زمانے میں طوائفیں ہوا کرتی تھیں۔ ادھر بھی ہم لوگوں کو جانا منع تھا۔ شریف لوگوں کے بچے چوک کی طرف سے نہیں گزرتے تھے۔ لیکن ادھر بھی میں بہت جاتا تھا اور بہت سے لڑکے، ان طوائفوں کے بھتیجے وغیرہ، میرے ہم جماعت تھے۔ اور جیسے بچوں میں ہوتا ہے کہ دس سال گیارہ سال کی عمر ہے اور اپنے ساتھیوں میں اس طرح بتا رہے ہیں جیسے کوئی عیاش مرد اپنے رومانس کے قصے سنائے، کہ طوائفوں کے یہاں بھی جاتے ہیں اور ان کی کوئی نہ کوئی محبوبہ بھی ہیں۔ مجھ کو بھی شوق ہوا کہ میں بھی کم سے کم طوائف کو جا کر دیکھوں تو کیسی ہوتی ہے۔ ایک میرا دوست کسی طوائف کا رشتے دار تھا۔ اس نے کہا کہ چلو

ہم تم کو دکھاتے ہیں۔ ایک قسم طوائفوں کی ہوتی تھی جو ''خانگی'' کہلاتی تھی۔ یہ باقاعدہ مارکیٹ میں پیشہ نہیں کرتی تھیں۔ مگر ان کے یہاں پیشہ ہوتا تھا۔ تو میرا خیال ہے وہ خانگی فیملی تھی۔ خیر، میں گیا اس کے ساتھ۔ چھوٹا سا گھر تھا، کئی عورتیں تھیں، اور بالکل ایسا نہیں معلوم ہوتا تھا کہ یہاں پیشہ ہوتا ہے۔ بس ہارمونیم رکھا ہوا تھا ایک کونے میں۔ خیر اس لڑکے نے میرا تعارف کرایا۔ پھر وہ عورتیں اس سے اس کے رشتے داروں کے بارے میں پوچھتی رہیں۔ میں بہت شرمیلا تھا اس لیے بالکل چپکا بیٹھا ہوا تھا۔ جب ہم آنے لگے تو ان میں سے ایک عورت جو جوان تھی اس نے میرے کندھے پر آہستہ سے ہاتھ رکھا اور چپکے سے کہا کہ ''میاں آپ یہاں نہ آیا کیجیے۔'' مجھ کو اس وقت بہت برا لگا اور غیرت آئی کہ گویا ہم کو گھر میں آنے سے منع کیا جا رہا ہے، اور اپنی بڑی توہین محسوس ہوئی۔ لیکن بعد میں احساس ہوا کہ وہ سمجھ گئی تھی کہ یہ شریف گھر کا لڑکا ہے اور اس کا دوست اسے بہکا کر لے آیا ہے۔

گردھاری سنگھ اسکول میرے گھر سے قریب ہی ہے۔ پرانا لکھنؤ اس کے بعد سے شروع ہوتا ہے۔ پرانے لکھنؤ کے لڑکے یہاں بہت پڑھتے تھے۔ ان میں ایک تو کائستھ خاندان بہت تھے، دوسرے رستوگی، تیسرے لکھنؤ کے نوابوں وغیرہ کے لڑکے۔ میں نے یہ بھی دیکھا کہ شروع میں میرے جو کلاس فیلو بگھی پر آتے تھے، اور ان کے ساتھ نوکر ہوتا تھا اور انٹرول میں ان کے گھر سے کھانے کا پورا خوان آتا تھا، دسترخوان بچھتا تھا اور نوکر کھڑا پنکھا جھلتا تھا، انھیں کو بہت بعد میں، ہم نے قریب قریب بھکاریوں کی طرح دیکھا۔ لکھنؤ کا زوال اس وقت شروع کیا، تقریباً پورا ہو چکا تھا۔ یہاں کے رئیس لوگوں کو غریب ہوتے ہوئے میں نے بہت دیکھا۔ میرے والد صاحب تو اس صدی کے شروع میں لکھنؤ آ گئے تھے، تو وہ بہت قصے بتاتے تھے کہ یہاں کے پورے پورے خاندان جن کے پاس بہت دولت تھے، کس طرح انھوں نے یہ دولت اڑائی اور ختم کر دی۔ تو ان لوگوں سے مجھے دلچسپی پیدا ہو گئی کہ کس طرح پورے خاندان دھیرے دھیرے تباہ ہوتے ہیں۔

جیسا کہ میں نے کہا، گھر کی زندگی اور اسکول کی زندگی دونوں بالکل الگ الگ زندگیاں تھیں۔ اسکول میں بہت شریر اور بدمعاش لڑکوں میں میرا شمار ہوتا تھا۔ سب جانتے تھے کہ یہ بہت ہنگامے والا لڑکا ہے۔ بھاگ جاتے تھے اسکول سے۔ پرانے لکھنؤ میں آوارہ گردی کرتے رہتے تھے۔ کئی سال ایسا بھی ہوا کہ امتحان کے قریب جب جانا شروع کیا تو ٹیچر پوچھتے تھے کہ کیا تمھارا نیا داخلہ ہوا ہے۔ ہم بتاتے تھے کہ نہیں صاحب، ہم تو پانچ برس سے پڑھ رہے ہیں یہاں۔ کئی دفع شکایتیں بھی ہماری آئیں کہ یہ اسکول نہیں جاتا۔ یہ سنہ ۴۴ء سے سنہ ۴۹ء تک کا زمانہ تھا۔ ۱۹۵۱ء میں میں نے ہائی اسکول پاس کیا۔ ہائی اسکول تک آتے آتے گویا میں سیدھا شریف لڑکا ہو چکا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ پڑھنے کا بھی بہت شوق تھا۔ گرمی اور برسات کے موسم میں جب باہر کھیل نہیں سکتے تھے تو سارا سارا دن پڑھتے رہتے تھے۔ کتابیں ہمارے یہاں زیادہ تر ریسرچ کی اور اودھ کی تاریخ کی یا تنقید کی ہوتی تھیں۔ فکشن سے ہمارے والد کو اتنی دلچسپی نہیں تھی۔ اس زمانے اور آج کل کے زمانے میں اتنا فرق ہے کہ اب یقین کرنا مشکل ہے کہ پانچ سال کی عمر میں میں محمد حسین آزاد کی آب حیات پڑھ چکا تھا۔ ہجے کر کر کے پڑھتا تھا، کوئی لفظ سمجھ میں نہیں آیا تو کسی کئی طرح سے اس کا تلفظ کر کے خیال ہوتا تھا کہ اچھا یہ لفظ یوں ہوگا۔ دس سال کی عمر تک دربار اکبری اور کئی دوسری موٹی موٹی کتابیں پڑھ چکا تھا۔ اب مجھے خود حیرت ہوتی ہے، لیکن اس وقت اردو اتنی رائج تھی ہم لوگوں کے یہاں کہ اگر پڑھنے کا شوق ہے اور بچوں کی کتابیں نہیں ہیں تو یہی پڑھتے تھے۔

ہمارے پڑوس میں ایک خاندان تھا جس کے سید رفیق حسین بہت مشہور افسانہ نگار تھے۔ ان کی بھانجیاں تھیں الطاف فاطمہ اور نشاط فاطمہ۔ یہ دونوں بعد میں پاکستان چلی گئیں۔ ان کے یہاں بہت عمدہ بچوں کی کتابیں رہتی تھیں۔ میں وہاں جا کر پڑھتا تھا۔ خاص طور پر لاہور کے دارالاشاعت کی شائع کی ہوئی بچوں کی بہت خوبصورت کتابیں تھیں۔ واشنگٹن ارونگ کی الحمرا جس کا ترجمہ غلام عباس نے کیا تھا، داستان امیر حمزہ کا بچوں کے لیے تیار کیا ہوا ایڈیشن، پھر پھول

ایک رسالہ نکلتا تھا لاہور سے ہفتہ وار۔ یہ لوگ جب پاکستان جانے لگے سنہ ۴۷ء یا ۴۸ء میں، تو ان کا سامان نیلام ہوا۔ گھر کے لوگ خود جا چکے تھے۔ سامان کسی عزیز کے حوالے کیا تھا کہ اسے نیلام کر دیں۔ اس میں وہ بچوں کی کتابوں کی الماری بھی تھی۔ اس میں شیشہ بہت لگا ہوا تھا، اور باہر سے کتابیں دکھائی دیتی تھیں۔ بہت سلیقے کے لوگ تھے اور ہر کتاب بہت اچھی حالت میں تھی۔ جب نیلام کے لیے سامان رکھا گیا تو میں نے اپنی والدہ سے کہا کہ یہ الماری آپ ہماری والدہ سے لے لیجیے۔ انھوں نے والد صاحب سے کہا۔ مگر والد صاحب کا طریقہ یہ تھا کہ وہ اپنے جاننے والوں کی کوئی بھی چیز اگر مجبوری میں بیچی جارہی ہو تو نہیں خریدتے تھے چاہے جتنی سستی ملے۔ تو انھوں نے کہہ دیا کہ نہیں، ہم نہیں لیں گے۔ بہت ضد کی میں نے، بہت رویا، مگر وہ راضی نہیں ہوئے۔ آج تک مجھے وہ منظر یاد ہے۔ ہمارے اور اس مکان کے بیچ ایک نیچی سی دیوار تھی۔ اس کے پاس امرود کا درخت تھا جس پر چڑھ کے، دیوار پر ٹھوڑی ٹکائے ہوئے میں چیزیں نیلام ہوتے ہوئے دیکھ رہا تھا۔ یہاں تک کہ اس الماری کی باری آ گئی۔ بولیاں لگ رہی ہیں۔ تو چار روپے میں وہ پوری الماری کتابوں کے ساتھ کسی نے لے لی۔ زندگی میں اگر بہت بڑے غم کوئی ہوئے ہیں تو غالباً یہ پہلا بڑا غم تھا۔ لیکن اس کے بعد ہمارے یہاں خود بھی رسالے بہت آتے تھے۔ فکشن کی بھی چیزیں لوگ بھیجتے تھے ریویو وغیرہ کے لیے والد کے پاس، لیکن یہ بڑوں کے لیے ہوتی تھیں بچوں کے لیے نہیں۔ پھر لکھنے کا شوق ہوا۔ معلوم نہیں کیوں، سب بچوں کو پہلے شاعری کا شوق ہوتا ہے۔ میں بھی پہلے نظمیں کہتا تھا۔ پھر ایک آدھ ڈراما لکھا، کہانیاں لکھیں۔ بچوں کے رسالوں میں ایک آدھ چھپی بھی۔ اس کے بعد افسانے لکھنا شروع کیا۔ مگر جب غور سے دیکھتا تھا تو

معلوم ہوتا تھا کہ اچھے نہیں ہیں۔ تو پھر انھیں پھینک دیتا تھا۔ اور بہت بڑی تعداد تھی ان کی۔ یعنی سب مکمل افسانے نہیں تھے لیکن یہ کہ تھوڑے بہت لکھے اور اچھے معلوم نہ ہونے پر پھینک دیے۔ بہت مدت کے بعد محسوس ہوا کہ ہاں اب لکھنا

چاہیے، اب چھپوا سکتے ہیں۔ تو اس وقت ریسرچ میں لگا دیا والد صاحب نے کہ اب تم اردو میں پی ایچ ڈی کرو۔ تو ریسرچ کا مزاج بالکل الگ ہوتا ہے۔ پانچ چھ سال تک اردو میں ریسرچ کی۔ پھر فارسی میں پی ایچ ڈی شروع کر دیا تھا، اس میں ریسرچ کی۔ تو پانچ چھ سال تک فکشن سے بالکل کٹ گیا۔ پھر جا کر ۱۹۷۱ء میں دوبارہ لکھنا شروع کیا۔

پہلی کہانی ۱۹۷۱ء میں لکھی۔ اس سے پہلے لکھا بہت تھا، لیکن اس کو رکھا نہیں، وہ اچھا نہیں معلوم ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں بھی جو کہانی لکھی اس کے بارے میں بھی خیال تھا کہ شاید اچھی نہ ہو، تو جب فاروقی صاحب کو شب خون کے لیے دی تو ان سے کہا کہ فارسی میں ایک کہانی چھپی تھی، ہم کو اچھی معلوم ہوئی تو اس کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ اور ایک فرضی مصنف کا نام بھی لکھا کہ یہ نہیں معلوم کہ اصل کس زبان کی تھی۔ لیکن فارسی میں ترجمہ ہوئی اور وہاں سے ہم نے لے لی ہے۔ وہ فرضی نام بھی مجھے اب تک یاد ہے ''رویا نسیج''۔ رویا کہتے ہیں خواب کو اور نسیج کپڑے کی بنائی کو: تو گویا خواب میں بنا ہوا کپڑا۔ کہانی یہ تھی کہ ایک خواب میں نے دیکھا تھا، اسے کہانی کے روپ میں لکھا تھا، تو اس لحاظ سے یہ نام ٹھیک تھا۔ فاروقی صاحب نے اسے پڑھا اور کہا کہ ہاں اچھی ہے، ہم چھاپیں گے شب خون میں۔ وہ غور بھی کرتے رہے، انھوں نے کہا کہ مصنف کا نام سمجھ میں نہیں آ رہا ہے کہ کہاں کا ہے۔ شاید پولینڈ کے لوگوں کے اس طرح کے نام ہوتے ہیں، مگر یہ کہ وہاں کی کہانیوں کا یہ اسٹائل نہیں ہوتا۔ کافی دیر بات ہوتی رہی۔ اس کے بعد میں نے بتایا کہ میری ہی لکھی ہوئی ہے، تو بہت ہنسے اور حیران بھی ہوئے۔

''نصرت'' اس کہانی کا نام تھا۔ یہ سب سے پہلے ہوئی تھی۔ لیکن اس سے پہلے ایک کہانی میں نے شروع کر دی تھی، ''سیمیا''، جس پر پہلے مجموعے کا نام بھی رکھا۔ یہ کہانی اصلاً بہت کمسنی میں، بارہ تیرہ سال کی عمر میں لکھی تھی۔ بہت سیدھی سی بچوں کی کہانی۔ بعد میں پھر بہت بڑھا کے لکھی اور کوئی نوے صفحے میں آئی۔ لیکن اس کا خیال بچپن میں میرے ذہن میں آیا تھا۔ مجھے کچھ شوق تھا عملیات کا۔

یہ جادو تو نہیں ہوتا بلکہ یہ کہا جاتا ہے کہ فلاں دعا پڑھو تو اس کا یہ اثر ہوگا، اور یہ نقش بناؤ اور رات میں اتنی بار دہراؤ تو یہ اثر ہوگا۔ تو اس میں بچپن سے دلچسپی تھی۔ عملیات کی کتابیں بھی ہوتی ہیں بہت سستی قسم کی، ہمارے یہاں بھی تھیں۔ ان میں سے ایک میں یہ پڑھا تھا کہ سیمیا ایک عمل ہوتا ہے بہت پیچیدہ، کہ ایک کوّے کو مار کر کالی بلی کو کھلایئے، پھر اس بلی کو مار کر کالے کتے کو کھلایئے، پھر اس کتے کو بھوکا رکھیے، یہاں تک کہ اس کو پانی میں زندہ ابال دیجیے، اس کی ہڈیاں جو نکلیں گی، ان کو ہوا میں رکھا جائے تو فوراً پانی برسنے لگے گا۔ یہ ایک عمل لکھا ہوا ہے۔ تو اس سے مجھے خیال آیا کہ اگر کوئی شخص اس عمل سے پانی برسانا چاہے مگر بیچ میں وہ کتا پاگل ہو کر اسے کاٹ لے تو کیا ہوگا۔ بچپن میں جو کہانی لکھی تھی وہ یہی تھی کہ وہ آدمی اندر ہی اندر ہائڈروفوبیا کا مریض ہو گیا تھا اور جب اس نے پانی برسایا تو اس کا مرض ابھر آیا اور وہ دورہ پڑنے سے مرگیا۔ ''سیمیا'' میں بھی یہی ہے، گو کہ بالکل صاف صاف نہیں لکھا ہے۔

اس کے بعد جو کہانیاں لکھیں ان میں یہ نہیں ہوا کہ کوئی موضوع ذہن میں آئے کہ اس پر کہانی لکھنا چاہیے۔ بڑی مشکل پڑتی ہے۔ پلاٹ سمجھ میں ہی نہیں آتا۔ بس ایک دھندلا دھندلا خاکہ ذہن میں آتا ہے اور اس پر لکھنا شروع کرتا ہوں۔ آسانی تب ہوتی ہے جب کوئی خواب دیکھ لیں جس کی کہانی بن سکتی ہو۔ میری آدھی سے کچھ کم کہانیاں وہ ہیں جن کی بنیاد کسی نہ کسی خواب پر ہے۔ مگر اس میں ایک ڈر بھی لگا رہتا ہے کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ جو خواب دیکھا ہے وہ کوئی پرانی بچپن میں پڑھی ہوئی کہانی ہو کہ اسے خواب کے روپ میں دیکھ کر میں نے کہانی لکھ دی اور بعد میں معلوم ہو کہ صاحب، یہ تو پورا پلاٹ آپ نے فلاں کی کہانی سے چرا لیا۔ ابھی تک ایسی تو کوئی بات نہیں نکلی۔ لیکن لوگوں کو میری کہانیوں کے بارے میں یہ خیال رہا کہ یہ مثلاً کہیں سے ترجمے ہیں۔ اس وجہ سے مجھے اور ڈر لگا رہتا ہے۔ مگر خیر، اب تک کوئی چوری پکڑی تو نہیں گئی۔ اب بھی اپنے خواب دیکھتا ہوں اور ان پر لکھتا ہوں۔

مجھ کو کوئی شوق افسانے لکھنے کا نہیں ہے، جیسے بعض لوگوں کو اندر سے اکتاہٹ یا بے چینی ہوتی ہے کہ کچھ لکھیں۔ عام طور پر جب افسانہ شروع کرتا ہوں تو یہ یقین ہوتا ہے کہ یہ ختم نہیں ہو پائے گا۔ پھر دھیرے دھیرے بن جاتا ہے۔ بچپن میں اس کا بالکل الٹا تھا۔ بچپن میں بہت شوق تھا لکھنے کا۔ خاص طور پر اگر بخار آ گیا ہے تو لکھے بغیر چین ہی نہیں ملتا تھا۔ اب وہ ظاہر ہے کہ بہت اچھی چیزیں نہیں ہوتی تھیں، لیکن دماغ گرم ہو جاتا تھا تو لکھنے کو دل چاہتا تھا۔ بچوں کے لیے ایک ڈراما میں نے بخار ہی کی حالت میں لیٹے لیٹے لکھا تھا۔ بعد میں اس کو ٹھیک کر کے لکھا۔ پھر وہ چھپ بھی گیا کتاب کی صورت میں سوتا جاگتا کے نام سے۔ مگر یہ چیز بعد میں ختم ہو گئی۔ ورنہ اچھا تھا یہ کہ بخار آیا، دماغ گرم ہوا اور لکھنا شروع کر دیا۔

ساگری سین گپتا: تعلیم پوری کرنے کے بعد آپ بہت لکھنے لگے؟

نیّر مسعود: نہیں، بہت تو نہیں۔ بلکہ طالب علمی کے زمانے میں بھی لکھتا بہت کم تھا۔ بچوں کے رسالوں میں کچھ چیزیں چھپیں۔ اس کے بعد جب یہ احساس ہوا کہ اب ہم بچے نہیں ہیں بڑے ہیں تو یہ خیال ہوا کہ اب ہم بڑوں کے لیے لکھیں گے۔ اس میں اپنے اوپر اعتماد پیدا نہیں ہو سکا۔ تو آپ یہ سمجھیے کہ ۱۹۷۱ء میں ۳۳ برس کی عمر تھی میری۔ اور چار پانچ برس کی عمر سے کچھ نہ کچھ لکھنا شروع کر دیا تھا۔ گیارہ سال کی عمر میں تو ایک پورا ڈراما لکھا جس کو والد صاحب نے ہمارے یہاں ایک نشست ہوئی تھی اس میں مجھ سے پڑھوا کر سنوایا اور بہت خوش ہوئے کہ ڈراما لکھا ہے لڑکے نے۔ پھر پندرہ سولہ برس کی عمر تک کافی کہانیاں چھپیں۔ لیکن اس کے بعد انیس بیس برس کچھ چھپوایا نہیں۔ اپنے اوپر اعتماد پیدا نہیں ہو سکا۔

ساگری سین گپتا: آپ زیادہ پڑھاتے رہے؟

نیّر مسعود: جی، میرا پیشہ یونیورسٹی میں پڑھانے کا رہا۔ میرے والد فارسی اور عربی کے بہت بڑے عالم تھے۔ فارسی میں نے گھر میں سیکھی۔ فارسی سیکھنے کے قصے پر بھی کوئی آسانی سے یقین نہیں کرے گا۔ بی اے میں آ کر میں نے فارسی کا مضمون لیا، اس سے پہلے فارسی نہیں پڑھی تھی۔ والد صاحب چاہتے تھے کہ میں ایڈمنسٹریٹو

سروس میں جاؤں۔ اس کے لیے فارسی کا مضمون اچھا سمجھا جاتا تھا۔ اردو میرے پاس نہیں تھی۔ میں نے کہا کہ فارسی تو پڑھی نہیں ہے ہم نے۔ انھوں نے کہا وہ ہم تم کو پڑھائے دیتے ہیں۔ اور بالکل یہیں جہاں ہم اور آپ بیٹھے ہیں۔ تین گھنٹے میں انھوں نے مجھے فارسی سکھا دی۔ انھوں نے جس طرح سے سکھائی وہ سمجھ میں آنے والی بات بھی ہے۔ اس لیے کہ اردو میں فارسی کی بہت سی چیزیں ہیں، فارسی کے ایکسپریشنز ہیں، پورے پورے مصرعے ہیں۔ وہ فارسی کی کوئی کہاوت لے لیتے تھے۔ مثلاً ''رسیدہ بود بلائے ولے بخیر گزشت''، اور مجھ سے پوچھتے تھے کہ اس کا کیا مطلب ہے۔ میں نے بتا دیا۔ تب انھوں نے کہا کہ ''رسیدہ بود'' کا مطلب ہے ''پہنچ گئی تھی''، اور فارسی کا وہ قاعدہ بتا دیا کہ ''آیا تھا''، ''گیا تھا'' کو اس طرح کہتے ہیں کہ ''آمدہ بود'' اور ''رفتہ بود''۔ کسی زبان کے سیکھنے میں سب سے بڑا مسئلہ افعال کا ہوتا ہے۔ اور افعال بہت ہیں فارسی کے۔ تو سب سے پہلے انھوں نے وہ سب افعال جو اردو میں بھی استعمال ہوتے ہیں، مجھ سے پوچھ لیے۔ کہ مثلاً ''خریدن'' کے کیا معنی ہیں؟ میں نے کہا ''خریدنا''، ''فروختن'' کے کیا معنی ہیں؟ میں نے کہا ''بیچنا'' وغیرہ۔ اس سے ایک طرح کا اپنے اوپر بھروسا بھی ہو گیا کہ اچھا، اتنی فارسی تو ہم خود بھی جانتے ہیں۔ اسی طرح کوئی مشہور شعر پڑھا اور مجھ سے اس کا مطلب پوچھا۔ تو یہ واقعہ ہے کہ اس تین گھنٹے کی نشست میں اتنا ہو گیا کہ میں فارسی لکھ سکتا تھا۔ یہ نہیں کہ جو بھی آپ کہیے اسے فارسی میں لکھ دوں، لیکن اگر چاہتا تو اپنی مرضی کی ایک پوری عبارت فارسی میں لکھ سکتا تھا۔ اس سے اعتماد پیدا ہوا۔ پھر فارسی پڑھنا شروع کیا۔ ٹیکسٹ پڑھانے میں میرے والد غیر معمولی مہارت رکھتے تھے۔ شعر کو سمجھنا اور سمجھانا دونوں۔ ایسا بہت ہوتا تھا کہ کوئی شعر پڑھا اور پھر بتایا کہ دیکھو اس میں کیا خوبیاں ہیں۔ تو شاعری کی تحسین مجھے ان کی وجہ سے حاصل ہوئی۔ بہت سے ایسے شعر ہیں جو آسانی سے سمجھ میں نہیں آتے، لیکن اگر میں زیادہ غور کروں، والد صاحب کے بنائے ہوئے خطوط پر، تو اس کا مطلب سمجھ میں آ جائے گا۔ یہ فاروقی صاحب سے بھی

میری دوستی کا ایک خاص سبب تھا کہ ان کو بھی شاعری کی شرح کرنے کا بہت شوق ہے اور مجھ کو بھی۔ ہم لوگ سخت سے سخت شعر جمع کر کے ان پر بحث کرتے تھے۔ والد صاحب کا تحقیق کا مزاج بہت احتیاط والا تھا، انھوں نے بہت تربیت دی۔ پھر فاروقی صاحب سے دوستی ہوئی جو بالکل جدید آدمی ہیں۔ ان کی وجہ سے نئے ادب سے بھی دلچسپی اور واقفیت پیدا ہوئی۔

ساگری سین گپتا: والد صاحب کیا کہتے تھے؟ لکھنا چاہیے یا نہیں لکھنا چاہیے؟

نیّر مسعود: وہ تو بہت پسند کرتے تھے۔ حالانکہ فکشن بالکل ان کا میدان نہیں تھا، مگر انھوں نے بہت ہمت افزائی کی۔ جیسا میں نے کہا، جو ڈراما لکھا تھا گیارہ برس کی عمر میں، وہ انھوں نے پڑھوایا۔ اس زمانے میں لکھنؤ کے جو بڑے ادیب تھے سب یہاں جمع تھے۔ میری حالت خراب تھی نروس نیس (nervousness) کے مارے، لیکن سنایا بہر حال۔ اس کے بعد جب اسے ٹھیک کر کے دوبارہ لکھا "سوتا جاگتا" کے نام سے تو یہ بھی انھوں نے خود پڑھا اور اس کے بعد مجھ سے کہا کہ علی عباس حسینی صاحب کو جا کے دکھاؤ اور ان سے اس پر اصلاح لو۔ تو میں نے حسینی صاحب کو دکھایا۔ انھوں نے اس میں کچھ ٹھیک بھی کیا۔ اس لحاظ سے میں حسینی صاحب کا شاگرد بھی کہا جا سکتا ہوں۔ لیکن خود ہی کچھ اعتماد کی کمی تھی۔ جو بھی لکھتا تھا محسوس ہوتا تھا کہ ایسا نہیں ہے کہ اس کو چھپوایا جائے۔ اردو میں پی ایچ ڈی کرنے کے بعد اس مقالے کے کچھ حصے مضمون کی صورت میں چھپوائے سنہ ۶۴۔۶۵ء وغیرہ میں۔ افسانہ لکھنے کی ہمت نہیں پڑتی تھی، یعنی جیسا چاہتے تھے کہ اچھا ہو۔ پھر یہ محسوس کیا کہ اچھا تو نہیں لکھ پائیں شاید، لیکن جیسے افسانے لکھے جا رہے ہیں ان سے الگ لکھ سکتے ہیں۔ اس زمانے میں ایبسٹریکٹ افسانوں کا زیادہ رواج تھا جو اچھے بھی نہیں لگتے تھے۔ تو پھر یہ دو افسانے "نصرت" اور "سیمیا" لکھے۔ کوشش یہی کی کہ جیسے افسانے لکھے جا رہے ہیں ان سے ذرا الگ ہوں۔ دو ہی جواز ہو سکتے ہیں کسی تحریر کے یا تو بہت اچھی ہو یا ذرا الگ قسم کی ہو۔ تو الگ لکھنے میں بالکل تجرباتی چیز لکھنے کی تو ہمت نہیں پڑی۔ بس یہ کوشش کی کہ جیسی ہماری

روایتی کہانی ہے، انداز تو وہی رہے لیکن یہ محسوس ہو کہ یہ اسٹائل ذرا الگ ہے دوسروں سے۔ یہی میری فاروقی صاحب سے بھی بحث ہوتی تھی۔ فاروقی صاحب کچھ کچھ دن بعد فیصلہ کرتے تھے کہ شاعری چھوڑ دیں۔ میں منع کرتا تھا کہ کیا بگاڑ رہی ہے آپ کا۔ شاعری کرتے ہیں تو کون سا اس میں آپ کا وقت بہت جاتا ہے۔ وہ یہ کہتے تھے کہ آخر کیا جواز ہے میری شاعری کا۔ میں نے یہ کہا کہ جواز صرف یہ ہے کہ الگ ہے دوسروں سے۔ ہم کو تو اچھی بھی لگتی ہے، مگر فرض کیجیے کہ اچھی نہیں بھی ہے مگر الگ اسٹائل ہے، تو یہی اس کا جواز ہے۔ تو یہی اپنے افسانوں کے بارے میں بھی خیال ہوا کہ ایسا لکھیں جو ذرا الگ ہو۔ اب یہ مجھے معلوم نہیں کہ کتنا الگ ہے اور الگ ہے بھی کہ نہیں۔

ساگری سین گپتا: کیا آپ اپنے ہمدرد لکھنے والوں سے مشورہ کرتے ہیں اور اس مشورے کی روشنی میں اپنے افسانوں میں تبدیلی کرتے ہیں؟

نیّر مسعود: نہیں، ایسا نہیں ہوا۔ فاروقی صاحب نے صرف یہ مشورہ دیا تھا کہ جیسے آپ نے سیمیا میں لکھا ہے اسے اپنا اسٹائل نہ بنا لیجیے گا۔ تو یہ تو مجھے خود بھی نہیں پسند ہے کہ آدمی ایک چیز لکھے اور اس کو پسند کیا جائے تو پھر وہ اسی طرح لکھتا رہے۔ اس کو میں اپنی نقل کرنا کہتا ہوں۔ تو یہ فاروقی صاحب نے بھی منع کیا اور میرا بھی ارادہ نہیں تھا۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' کے بعد بہت لوگ کہہ رہے ہیں کہ اس طرح کی اور کہانیاں لکھیں، گویا یہ فارمولا کامیاب ہو گیا ہے، لیکن میرا کوئی ارادہ نہیں ہے۔ کبھی بن پڑے گی تو لکھ بھی دوں گا، لیکن ایسا نہیں ہے کہ چونکہ یہ کہانی زیادہ پسند کی گئی ہے تو اب اسی طرح لکھوں۔ جیسا میں نے بتایا، اس کے بعد ''شیشہ گھاٹ'' لکھی تو وہ پھر کچھ ویسی ہی ہو گئی جیسی اس سے پہلے والی کہانیاں ہیں۔ میری خوش قسمتی، اور تھوڑی بد قسمتی، یہ رہی کہ مجھ کو مشورے وغیرہ نہیں دیے گئے۔ تعریف ہی ملی زیادہ، اور تعریف بھی ان لوگوں نے کر دی جن کی میرے نزدیک بڑی اہمیت تھی۔ سب سے پہلے تو ہمارا ایک نوجوان دوست تھا شہنشاہ مرزا، اس کو بہت پسند آئے افسانے، اور اس نے بے چین ہو کر مضمون بھی لکھے۔ باقر مہدی

صاحب نے بہت تعریف کی۔ اب باقر مہدی تو بہت ہی بگڑے دل آدمی ہیں اور بڑی مشکل سے تعریف کرتے ہیں۔ اس کے بعد محمد سلیم الرحمٰن نے بہت تعریف کی اور اس پر کالم بھی لکھا۔ ان کا بھی میں بہت قائل تھا۔ پھر انتظار حسین نے تعریف کی کہ کتاب میں نے پڑھی تو اس میں کھو کے رہ گیا۔ انتظار حسین تو گویا ہم سب کے بچپن کے ہیرو ہیں، تو بڑا عجیب لگا کہ اچھا، وہ دن آ گئے کہ انتظار حسین ہمارے افسانوں کی تعریف کر رہے ہیں۔ پھر انتظار حسین کا خط آیا کہ میرے دوست محمد عمر میمن آئے ہوئے تھے۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا کہ ادھر کوئی اچھی چیز آئی ہے۔ میں نے آپ کی کتاب کا نام لیا تو وہ میمن اپنے ساتھ لے گئے اور اب آپ مجھے دوسری کاپی بھجوا دیجیے۔ تو اور خوشی ہوئی کہ اچھا، محمد عمر میمن بھی ہماری کتاب پڑھ رہے ہیں۔ میمن صاحب پھر بہت مہربان ہو گئے، انھوں نے ترجمہ بھی کیا اور ان سے خط و کتابت بھی ہوتی رہی۔ پھر یہ ہمارے نوجوان دوست، آصف فرخی، اجمل کمال وغیرہ، انھوں نے بہت پسند کیا اور تعریف میں خط لکھے۔ اور منگواتے تھے کہ جو نیا افسانہ آپ نے لکھا ہو وہ ہم آپ کی رائٹنگ میں پڑھیں گے۔ ایک بزرگ ہیں محمد خالد اختر، جو مزاح نگار ہیں۔ ان کا ذکر شفیق الرحمٰن کے افسانوں میں آتا ہے، اور شفیق الرحمٰن ہمارے بہت ہی پسندیدہ تھے، گویا ان کے افسانوں کا ایک کردار جو خود بھی بہت مشہور لکھنے والا ہے۔ انھوں نے بھی بڑی محبت سے تعریف کی۔ پھر بمبئی کے افسانہ نگار، جو بہت اچھے ہیں، یہ سب بھی بہت تعریف کر رہے ہیں اور گویا مشتاق رہتے ہیں کہ میں کیا لکھتا ہوں۔ علی گڑھ کا گروپ ہے۔ تو زیادہ تر تعریف ہی ملی۔ مجھے یاد نہیں کہ کسی نے باقاعدہ برائی کی ہو۔ اب یہ تو ہوا کہ کسی رسالے میں چھپا تو اس میں کسی نے خط لکھا کہ اس میں استادی زیادہ دکھائی گئی ہے زبان کی، اور افسانہ کوئی خاص نہیں ہے۔ تو ایک آدھ لوگوں نے تو اس طرح کی رائے دی لیکن باقی جو خاص طور پر ہمارے پسندیدہ اور محبوب لکھنے والے تھے انھوں نے بہت تعریف کی۔ ان میں سے کسی نے بھی کوئی مشورہ نہیں دیا۔ اب وہ کچھ محبت اور مروت ہوگی۔ جو

نوجوان ہیں انھوں نے یہ سمجھا کہ یہ ہم سے بڑے ہیں، ان کو ہم کیا بتائیں۔ اور جو بڑے لوگ ہیں انھوں نے کچھ ہمت افزائی کی خاطر۔ یہ کسی نے نہیں کہا کہ اس کو اگر یوں نہیں یوں کرتے تو اچھا ہوتا۔ تو بعض لوگوں نے کہا کہ زرا اس دنیا میں بھی آجایئے، کچھ ہمارے آس پاس کی زندگی کے بھی افسانے لکھیے۔ اور جو ایک آدھ لکھا اس کی تعریف بھی کی۔

ساگری سین گپتا: تو آپ کیا کہتے ہیں جب لوگ کہتے ہیں کہ ہماری دنیا میں بھی آجایئے؟

نیّر مسعود: اس دنیا سے باہر جا سکتا کہاں ہے آدمی۔ یہی میں کہتا ہوں جب لوگ کہتے ہیں کہ یہ افسانہ کسی ٹائم فریم میں نہیں ہے۔ تو میں کہتا ہوں کہ ٹائم فریم سے آزاد ہونے کا تصور ہی نہیں کر سکتا ہے آدمی۔ وہ الگ چیز ہے کہ یہ ہم نہ بتا سکیں کہ یہ آج کا قصہ ہے یا کل کا ہے یا سو برس پہلے کا ہے، لیکن ہے تو وہ بہر حال کسی نہ کسی ٹائم میں، اب چاہے ہم نہ بتائیں کہ ۱۹۵۰ء کا واقعہ ہے یا ۱۹۲۵ء کا۔ تو یہ ضروری نہیں معلوم ہوا کہ ہم یہ بھی بتائیں کہ کس سنہ کا واقعہ ہے، کس شہر کا ہے۔ بلکہ اگر وہ ٹھیک سے نہ معلوم ہو تو زیادہ اچھا ہے۔ نام بھی بہت کم ہیں۔ اب بھی بہت کم ہیں ورنہ پہلے تو کرداروں کے نام ہوتے ہی نہیں تھے۔

ایک بات فاروقی صاحب بہت کہتے ہیں کہ میرے افسانوں میں menace اور ایک طرح کے خوف کی فضا بہت ہے، ایک طرح کا horror[1] ہے جو واضح نہیں ہوتا کہ کیوں ہے۔ تو اس کا سبب غالباً میری اپنی زندگی میں ہے۔ میں بچپن میں بہت کمپلیکس اور ایب نارمل رہا ہوں۔ کچھ واقعات بھی ہوئے اس طرح کے۔ مثلاً جب میں الہ آباد میں پی ایچ ڈی کر رہا تھا تب ایک واقعہ ہوا۔ اس واقعے کو میں زیادہ بتاتا بھی نہیں ہوں کہ معلوم نہیں لوگ اس کو سچ سمجھ کے کیا مشہور کر دیں۔ تو یہ ہوا کہ الہ آباد جاتے ہوئے راستے میں پرتاپ گڑھ اسٹیشن پر گاڑی بدلنا ہوتی ہے۔ تو وہاں میں نے دیکھا کچھ دیہاتی لوگ، جو مسلم ہیں، ایک درخت کے نیچے بیٹھے کسی گاڑی کا انتظار کر رہے تھے۔ میں بھی دوسری گاڑی بدلنے کے لیے پلیٹ فارم پر ان سے زرا دور ٹہل رہا تھا۔ میں نے دیکھا کہ وہ مجھ کو دیکھ کے

بار بار آپس میں کچھ باتیں کر رہے ہیں۔ ان میں ایک مرد تھا، بوڑھا آدمی، وہ میرے پاس آیا اور کہنے لگا کہ ''بھیا، کیا نکھلؤ کے رہنے والے ہو؟'' دیہاتی لوگ لکھنؤ کو نکھلؤ کہتے ہیں۔ میں نے کہا ہاں۔ پھر اس نے کہا، ''مسلمان؟'' وہ بھی میں نے بتا دیا۔ پھر عمر پوچھی۔ وہ بھی بتا دی۔ تو وہ یوں ہی باتیں کرتے کرتے مجھے ہاتھ سے سہارا دیتے ہوئے وہاں لے آیا جہاں وہ لوگ بیٹھے ہوئے تھے۔ وہاں ایک عورت گھونگھٹ نکالے ہوئے تھی، اس نے باقاعدہ رونا شروع کر دیا بین کر کے۔ اور انداز کچھ ایسا تھا جیسے اپنے بیٹے کو یاد کر کے رو رہی ہو۔ میں نے اس آدمی سے پوچھا کہ بات کیا ہے۔ تو اس نے کہا، ''کچھ نہیں کچھ نہیں، بھیا، تم جاؤ!'' اور اس عورت سے بولا کہ ''پھر اب کیا کیا جائے؟'' اتنے میں میری ٹرین آ گئی اور میں بیٹھ کے روانہ ہو گیا۔ میں یہ سمجھتا رہا کہ غالباً اس عورت کا بیٹا مر گیا ہے اور اس کی صورت مجھ سے ملتی ہوئی ہے۔ لیکن پھر اچانک مجھے یاد آیا کہ میری والدہ ایک قصہ بتاتی تھیں۔ میرا رنگ بچپن میں بہت کالا تھا.... اب اس کے لحاظ سے گویا بہت صاف رنگ ہے۔ بیمار تھا، اسپتال میں بھرتی ہوئی تھی، اس لیے اور بھی کالا اور مرجھایا ہوا تھا۔ ٹھیک ہونے کے بعد نرسیں نہلا دھلا کے، کپڑے پہنا کے جب لائیں تو والدہ نے کہا کہ یہ تو لڑکا بدل گیا۔ یہ ہمارا لڑکا نہیں ہے۔ تو اچانک مجھے یہ واقعہ یاد آ گیا کہ ہماری والدہ کو ایک بار شبہ ہو گیا تھا، کہیں ایسا تو نہیں کہ میں واقعی بدل گیا ہوں اور جو لڑکا ان لوگوں کے گھر میں گیا وہ میرے ماں باپ کا اور میں ان لوگوں کا بیٹا ہوں۔ یہ بات کچھ ایسی ذہن میں جمی اور کچھ دن کے لیے ایسا کمپلیکشن بن گیا کہ میں نے اپنی ماں اور بہنوں کے پاس بیٹھنا کم کر دیا کہ شاید یہ غیر عورتیں ہیں۔ ماں کی تو گود میں لیٹ جاتے تھے ہم لوگ بڑے ہونے کے بعد بھی۔ تو میری والدہ کو محسوس ہو گیا۔ انھوں نے پوچھا کیا بات ہے، آج کل تم کچھ خفا ہو یا کچھ پریشانی ہے۔ تو میں نے ان کو بتا دی یہ بات۔ تو خیر وہ بہت پریشان بھی ہوئیں اور ہنسیں بھی بہت۔ میری والدہ نے جو بات کہی وہ بہت سچی تھی کہ ماں کی گود اپنے بچے کو پہچانتی ہے، آنکھ کا معاملہ نہیں ہوتا ہے۔

تو وہ چیز اگر چہ کچھ دن کے بعد ختم ہو گئی لیکن دل میں ایک طرح کی بات ہے کہ ہمارے معاملے میں ضرور کچھ ایسی گڑبڑ ہے کہ لوگوں کو معلوم ہو جائے تو عجب اسکینڈل ایسا بن جائے گا۔ بچپن میں بھی میرے دل میں کچھ ایسی چیز تھی کہ گویا میرے متعلق کوئی ایسی بات ہے کہ اگر کہیں لوگوں کو معلوم ہو گئی تو غضب ہو جائے گا۔ دوسرے یہ خیال رہتا ہے کہ میں بڑی گناہ کی زندگی گزار رہا ہوں جس کا مجھے علم نہیں ہے۔ اس کی مثال یوں سمجھیے کہ جیسے آپ ریزرویشن کرا کے اسٹیشن جائیں اور وہاں پہنچ کے آپ کو معلوم ہو کہ ٹکٹ تو گھر ہی پر رہ گیا۔ اس طرح مجھے بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ مجھے پتہ نہیں اور کوئی بہت بڑی غلطی کر رکھی ہے میں نے۔ ایک خواب ہے جو سال میں دو تین مرتبہ ضرور دیکھتا ہوں۔ اس میں یہ ہے کہ میں ساری زندگی شراب بہت پیتا رہا ہوں، پوری پوری باتلیں۔ اور اب یہ خیال آرہا ہے کہ ہم کو نہیں پینا چاہیے تھی۔ اور ایک افسوس ہے کہ کیوں خواہ مخواہ پیتے رہے، کیا ضرورت تھی۔ دوسرا خواب اس سے بھی عجیب دیکھتا ہوں کہ میری شادی نہیں ہوئی ہے، یعنی یہ جو بیوی ہیں میری، ان سے میں نے شادی نہیں کی ہے۔ اب بیوی ہماری بہت مذہبی، روزہ نماز کی پابند، پرانے گھرانے کی لڑکی۔ تو خواب میں مجھے یہ افسوس ہو رہا ہے کہ میں نے ایسی شریف لڑکی کی زندگی خراب کی۔ اگر دو بول پڑھوا لیتے تو کیا حرج تھا۔ سب سمجھ رہے ہیں کہ ہم نے شادی کی ہے، لیکن حقیقت میں نہیں کی۔ اب اس میں دلچسپ بات یہ ہے کچھ ہوگا نفسیاتی معاملہ، کہ جب اس خواب سے آنکھ کھلتی ہے تو یہ نہیں ہوتا کہ بڑی خوشی ہو کہ کمبخت یہ خواب تھا، حقیقت نہیں تھی۔ قریب قریب ایک دن ویسا ہی صدمہ سا رہتا ہے کہ ہم یہ بہت غلط کام کرتے رہے۔

یہ چیزیں کچھ ایسی اتر گئی ہیں میرے دل کے اندر کہ افسانوں میں ایک طرح کا جرم کا احساس موجود رہتا ہے، اور ایک خوف جو بڑا بے نام قسم کا خوف ہے، وہ احساس جسے فاروقی صاحب menace کہتے ہیں، کہ کوئی بہت خراب چیز ہونے والی ہے۔ ان سب کے ساتھ ظاہر ہے کہ غم کی کیفیت ضرور طاری ہوتی ہے، تو جو

غم کی فضا ہے وہ بھی زیادہ تر انھیں خیالوں کی وجہ سے ہے۔ اسی لیے، جیسا کہ آپ نے کہا، یہ نہیں محسوس ہوتا کہ گزری ہوئی باتوں کا غم ہے۔ حالانکہ گزری ہوئی چیزوں کا ذکر بہت ہوتا ہے، لیکن اس میں غم کا اظہار نہیں ہوتا، اسی لیے ناسٹیلجیا کی کیفیت نہیں آپاتی۔ اصل جو غم ہے وہ گزری ہوئی باتوں کا غم نہیں ہے بلکہ ایک اس طرح کا احساس ہے کہ کوئی بہت بری بات ہم نے کی ہے یا کر رہے ہیں، یا کچھ دن بعد ہم کو پتہ چلے گا کہ کوئی بڑی غلطی کر ڈالی ہے۔ یہ کچھ نفسیاتی معاملہ ہے۔

کچھ یہ بھی ہے کہ بچپن میں Somnambulism کا بھی مریض رہا جس کی وجہ سے میری والدہ سمجھتی تھیں کہ اس پر جنات آتے ہیں۔ وہ مجھ کو جنات ہی کہتی تھیں۔ یعنی اگر ان کی عطر کی شیشی غائب ہو جاتی تو کہتیں وہ جنات لے گیا ہوگا۔ جناتوں کو خوشبو سے دلچسپی ہوتی ہے ہمیں بھی بہت تھی۔ ہمارا مشرق کا انداز ہے کہ پرانے زمانے میں کسی گھر کے ایک حصے کو کہا جاتا تھا کہ اس میں اثر ہے، بھوت پریت کا یا جنات کا یا چڑیل کا۔ تو ہمارے یہاں بھی ہماری ڈیوڑھی میں ایک کوٹھری ہے اس کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ اس میں کچھ اثر ہے، یعنی haunted ہے تھوڑی سی۔ بچپن میں کئی بار یہ ہوا کہ میں ماں کے پہلو سے غائب ہوں اور جب وہ نکلیں ڈھونڈھنے تو معلوم ہوا اس کوٹھری میں سو رہا ہوں۔ اور مجھے یاد نہیں کہ میں یہاں کس طرح آیا، کون لایا۔ بعد میں بڑے ہونے کے بعد بھی ایک آدھ دفع ایسا ہوا۔ اس طرح کی کہانیاں بھی پڑھیں میں نے انگریزی میں بہت ہیں، کہ سوتے میں کوئی آدمی اٹھا اور کوئی بڑا جرم کر کے یا کسی کو قتل کر کے واپس آ گیا۔ اب بچپن کا تو مجھے یاد نہیں، وہ میری والدہ نے مجھے بتایا۔ لیکن بڑے ہونے کے بعد ایک آدھ بار میں نے دیکھا کہ آنکھ جو کھلی تو صحن میں کھڑا ہوں۔ پھر ایک آدھ بار مجھے عزیزوں نے بتایا کہ تم رات کو سوتے میں چل رہے تھے اور یہاں یہاں گئے اور پھر واپس آ کے لیٹ گئے۔ تو مجھے خیال ہوا کہ کہیں ایسا تو نہیں کہ میں سوتے میں جا کے کوئی قتل وغیرہ کر آتا ہوں۔ یہ وحشت اتنی بڑھ گئی کہ اگر معلوم ہوا کہ کل رات میں سوتے میں چلا تھا تو پھر دو تین دن تک

اخبار بہت غور سے دیکھتا تھا کہ کہیں کوئی پراسرار قتل تو نہیں ہو گیا ہے۔ (ہنسی) تو یہ بھی خوف رہا جس کا اثر میرے افسانوں پر بھی پڑا ہے۔

ساگری سین گپتا: کیا افسانہ شروع کرتے وقت اس کا پلاٹ آپ کے ذہن میں ہوتا ہے؟

نیّر مسعود: نہیں۔ افسانہ کوئی بنی بنائی چیز تو نہیں ہوتا۔ سوائے اس کے کہ کسی خواب پر مبنی ہو۔ جیسے ''نصرت''۔ اس میں میں نے کوئی تبدیلی نہیں کی سوائے اس کے کہ کہانی میں جس جراح نے لڑکی کے زخم کا علاج کیا ہے، خواب میں وہ انگریز تھا، لیکن میں نے اس کو روایتی ہندوستانی جراح دکھایا۔ اس لیے کہ افسانے میں بالکل بے جوڑ معلوم ہوتا کہ یہ انگریز جراح کہاں سے آ گیا۔ لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ کسی خواب کو بغیر ذرا سا بھی بدلے لکھ دیا جائے۔ ''مراسلہ''، جس خواب پر مبنی تھا وہ یہ تھا کہ جس گھر میں گیا ہوں، پرانے خیال کے لوگوں کا گھر ہے، اور مجھ سے کہا گیا ہے کہ تھوڑا سا ٹھہر جاؤ، آج کسی بچے کی سالگرہ ہے، اس میں شریک ہو کے جانا۔ میرے پاس اس بچے کو دینے کے لیے کوئی تحفہ نہیں ہے تو میں ٹال کر آ جاتا ہوں۔ مجھ کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس سالگرہ کی ویڈیو فلم بنانے کا بھی انتظام کیا گیا ہے۔ تو خواب میں مجھ کو ایک shock سا ہوا کہ اس پرانے خیال کے لوگوں کے اس گھر میں یہ ویڈیو فلمنگ وغیرہ بڑی بے جوڑ سی چیز معلوم ہو رہی ہے۔ مگر افسانے میں اس چیز کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ نہ یہ کہ اس خواب سے جو آئیڈیا آ رہا ہے کہ پرانی معاشرت بدل رہی ہے اور موڈرن چیزیں آ رہی ہیں۔ خواب میں تو اس پر افسوس ہوا تھا لیکن حقیقتاً یہ کوئی افسوس کی بات نہیں ہے۔ تو خواب پر لکھی ہوئی کہانیوں میں بھی تبدیلی ہو جاتی ہے۔ اور یوں جو کہانی لکھتا ہوں، اس میں یہ ہوتا ہے کہ بالکل اول سے آخر تک پلاٹ نہیں بناتا ہوں۔ ایک ہلکا سا آئیڈیا ہوتا ہے، اور وہ پھر لکھتے میں بالکل بدل بھی جاتا ہے۔ دو کہانیوں میں خاص طور پر ایسا ہوا۔ جیسے ''مارگیر'' کا خاتمہ میں نے پہلے لکھ لیا تھا۔ کبھی کبھی یہ بھی کر لیتا ہوں۔ تو وہ خاتمہ بھی ابھی تک لکھا ہوا موجود ہے۔ وہ عجیب طرح کا تھا۔ اس کا آخری سین یہ تھا کہ سوکھے کیکٹس ہیں جن میں آگ لگی ہوئی ہے اور اس آگ میں ایک بڑا سا

سانپ جل رہا تھا۔ اور وہ سانپ میں نے ایک عورت کی کمر سے کھول کر کیکٹس پر پھینکا ہے اور مار گیر کو چا کو مار دیا ہے۔ مار گیر اس عورت پر ایک طرح سے قبضہ جمائے ہوئے تھا۔ اس کا پالا ہوا سانپ اس عورت کی کمر میں مستقل لپٹا رہتا تھا۔ جس کی وجہ سے یہ عورت ڈر کے مارے کہیں ہل نہیں سکتی تھی۔ یہ خاتمہ کہاں سے خیال میں آیا یہ اب مجھے بالکل یاد نہیں۔ جب افسانہ لکھنا شروع کیا تو اس کے لحاظ سے تو مار گیر کوئی بہت ہی خوفناک چیز تھا۔ مگر کچھ آگے بڑھ کے محسوس ہوا کہ نہیں، یہ ٹھیک نہیں ہے، مار گیر کو کوئی ظالم آدمی یا ولین دکھانا مناسب نہیں ہے۔ اگر اس افسانے کو غور سے پڑھا جائے تو شروع میں محسوس ہوگا کہ آپ مار گیر کے بارے میں فیصلہ نہیں کر پا رہے ہیں کہ اچھا آدمی ہے یا بڑا خوفناک آدمی ہے۔ کچھ دور تک اس کا کردار واضح نہیں ہوتا۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ بہت ستایا ہوا آدمی ہے۔

''طاؤس چمن کی مینا'' کا بھی جو انجام میں نے سوچ رکھا تھا وہ یہ تھا کہ بچی فلک آرا اور اس کی مینا دونوں مار دیے جائیں گے۔ ۱۸۵۷ء کی غدر میں بہت بچے مارے گئے اور گھر جلائے گئے۔ تو فلک آرا کو بھی مرنا تھا اور اس کی مینا کو بھی۔ مگر جب شروع کیا افسانہ تو محسوس ہوا کہ یہ بہت ہی ظالمانہ انجام ہوگا، اور لاؤڈ تو خیر ہو ہی جائے گا۔ تو پھر آخر میں ان کو نہیں مارا اور دونوں موجود رہیں۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ کہانی لکھنے کے فن کے بارے میں بہت سی باتیں جو کہی جاتی تھیں غلط ہیں۔ یعنی دماغ میں بات آئے اور آدمی لکھنا شروع کر دے، اور کانٹ چھانٹ کیے بغیر، تو اس کو فخر کی بات سمجھتے ہیں۔ شاعری میں کسی حد تک یہ ہوتا ہے۔ وہ جو دو اصطلاحیں ہیں، آمد اور آورد۔ تو آمد کو اچھا سمجھا جاتا ہے کہ بیٹھے بیٹھے آپ کے ذہن میں پورا شعر یا پوری نظم آ گئی۔ یا بہت سی شاعری پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ آورد کی شاعری ہے یعنی کھینچ تان کے کہی گئی ہے۔ تو یہ بات تو صحیح ہے کہ کسی چیز کو پڑھ کر یہ محسوس ہو کہ بالکل بے ساختہ (Spontaneous) بیان ہو رہی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم سوچیں بھی بے ساختہ انداز سے اور فوراً لکھ

دیں۔ یہ تاثر تو محنت سے لانا پڑے گا۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے اگر آپ کو کوئی نظم لکھنا ہے، جس سے ظاہر ہو کہ بہت غصے کی حالت میں لکھی گئی ہے تو یقینی بات ہے کہ اگر آپ واقعی غصے کے عالم میں نظم لکھیں گے تو وہ بہت اچھی نہیں ہوگی، نہ اس غصے کا ایکسپریشن اچھا آئے گا۔ جب ٹھنڈے دل سے غور کریں کہ یہ بات آدمی غصے میں آ کے کس طرح کہے گا تو اس کے لیے خاصا سوچنا پڑے گا۔ اسی طرح اگر بہت غم کی بات لکھنا ہے تو اس میں بھی معروضی طور پر سوچنا پڑے گا کہ اس بات کا اظہار یوں کریں کہ معلوم ہو کہنے والا بہت غمزدہ ہے۔ ظاہر ہے اس کو بہت سوچ سمجھ کے اور بار بار درست کر کے لکھنا پڑے گا۔ میں نے یہ بات بہت سے شاعروں سے پوچھی کہ مثلاً کوئی بہت قریبی چاہنے والا مر گیا، اس کا نوحہ لکھنا ہے، تو آپ فوراً اچھا لکھ پائیں گے یا کچھ دن بعد۔ تو سب نے یہی کہا کہ فوراً اگر کوئی نظم لکھی تو وہ اچھی نہیں ہوگی جب تک اسے کاٹ چھانٹ کے ٹھیک نہ کریں۔ تب غم کا اظہار ٹھیک طرح سے ہوگا۔

ساگری سین گپتا: میں سمجھتی ہوں کہ اردو شاعری کا اثر اردو فکشن پر بھی پڑا ہے۔

نیّر مسعود: اس کا یہی سبب ہے کہ اردو کے ساتھ شہری تہذیب اور sophistication کا تصور لگ گیا، کہ جتنی sophisticated اردو بولیں گے اتنا ہی اچھا ہے، یعنی کسی طرح کی Roughness یا دیہاتی پن نہ جھلکنے پائے۔ تو زبان کا سب سے زیادہ sophisticated روپ تو شاعری ہی میں ہے، اور شاعری میں بھی غزل میں۔ تو یہ خیال پہلے کے وقت سے لے کر آج تک عام ہے لکھنے والوں میں کہ زبان جتنی شاعری سے قریب یا شاعرانہ ہوگی اتنی ہی اچھی ہوگی۔ یہ خیال کہ اگر ہم شاعری کی طرح اس بات کو کہیں تو زیادہ اچھی سمجھی جائے گی، اس نے نثر کو نقصان پہنچا دیا۔ لیکن جو ہمارے بہت اچھے نثر لکھنے والے گزرے وہ خاص خیال رکھتے تھے کہ ان کی تحریر میں شعریت زیادہ نہ آ پائے۔ جیسے جامعہ ملیہ کے نثر نگار تھے، ڈاکٹر ذاکر حسین اور عابد حسین، میرے والد، اور علی گڑھ کے لوگ۔ یہ باقاعدہ کوشش کرتے تھے کہ نثر میں شاعری کے اوزاروں سے کام نہ لیا جائے، خود نثر کی جو

قوت ہے، نثر کا جو حسن ہے اس سے کام لیا جائے۔ حد یہ ہے کہ محمد حسین آزاد، جن کے بارے میں بہت دھوکہ ہوتا ہے کہ بہت شاعرانہ نثر لکھتے ہیں، وہ بھی اصل میں نثر ہی کی قوت سے کام لیتے تھے۔

ساگری سین گپتا: نثر کی قوت کیا ہے؟

نیّر مسعود: نثر کی قوت میرے نزدیک یہی ہے کہ اس میں شاعری سے کم کام لیا جائے۔

ساگری سین گپتا: مجھے لگتا ہے کہ ایک طرف آپ روایت سے بہت جڑے ہوئے ہیں لیکن دوسری طرف بہت سی چیزوں سے آزاد ہونا چاہتے ہیں۔ مثلاً شاعرانہ زبان سے پرہیز....

نیّر مسعود: ہاں، باقاعدہ بہت کوشش کر کے پرہیز کرتا ہوں، اور اگر معلوم ہو کہ اس میں شاعرانہ انداز آ گیا تو اس کو کاٹ بھی دیتا ہوں۔ مثال کے طور پر استعارہ میرے یہاں غالباً کہیں نہیں ہوگا۔

ساگری سین گپتا: کہیں نہیں ہوگا؟

نیّر مسعود: جہاں تک میرا خیال ہے نہیں ہوگا۔ یا پھر میری نظر چوک گئی ہوگی۔ مل جائے گا تو کاٹ دوں گا۔ نثر کی قوت اس طرح سے پیدا ہوگی، کیوں کہ استعارہ تو بہت سامنے کی چیز ہے، بنی بنائی چیز موجود ہے کہ اس کو استعمال کر لیں تو زبان خوبصورت ہو جائے گی۔ اگر ہم اس کا خیال رکھیں کہ استعارہ نہیں استعمال کرنا ہے، تو ہم تلاش کریں گے کہ بغیر استعارے کے بھی اس بات کو اچھی طرح ادا کیا جا سکتا ہے۔ تشبیہ میں کہیں کہیں استعمال کرتا ہوں، مگر وہ بھی بہت کم۔ افسانے میں یہ بات ارادے سے ہے۔ اور جو مضمون وغیرہ لکھوں گا اس میں کہیں کہیں استعارہ ہوگا، زیادہ وہاں بھی نہیں ہوگا، لیکن افسانے میں نہیں استعمال کرتا۔ شاعری کے جو اوزار اور آلات ہیں ان کو شاعری کے لیے رکھنا چاہیے۔ نثر کی اپنی قوت ہے، اس کی مدد سے لکھا جا سکتا ہے۔ بس یہ ہے کہ اس میں ذرا محنت کرنا ہوتی ہے، غور کرنا پڑتا ہے۔

میں نے سب سے پہلے تو یہی کوشش کی کہ جو چیزیں لکھوں وہ نثر میں ہو، نثری انداز میں ہو۔ اور وہ جو فصیح ٹکسالی زبان ہے وہ نہ ہو، زبان فصیح ہو لیکن با محاورہ یا

ہمارے روزمرہ کے مطابق نہ ہو۔ مکالموں کی بات الگ ہے، ان میں آجائے گا روزمرہ لیکن بیانیہ میں نہ ہو۔ لوگوں نے اسے محسوس بھی کیا اور اس کی تعریف بھی کی۔ زبان کی تعریف کرتے ہیں، اگرچہ جب لوگ کہتے ہیں کہ اس میں شعر یا نظم کی سی کیفیت ہوتی ہے، جو سن کے مجھے تکلیف ہوتی ہے۔ وہ بچارے اپنے نزدیک تو تعریف کرتے ہیں لیکن مجھ کو وہ تعریف نہیں معلوم ہوتی۔ حالانکہ یہ حقیقت ہے کہ مجھے شعر کا ذوق بھی ہے اور شاعری مجھ کو پسند بھی زیادہ ہے۔ شاعری کا مطالعہ بھی بہت ہوا، تو اس کا اندازہ بھی ہے کہ شاعری کہاں کہاں گھس جاتی ہے نثر میں۔ اس کو میں دور رکھنا چاہتا ہوں، اس کی وجہ سے بعض اوقات یہ بھی شبہ ہوتا ہے کہ یہ ترجمے ہیں۔ حالانکہ یہ بھی خیال رکھتا ہوں کہ جملوں کی ساخت انگریزی یا فارسی انداز کی نہ ہونے پائے۔ افسانہ لکھنے کے سلسلے میں بعض دفع ایسا بھی ہوا کہ اردو میں لکھ رہا ہوں تو محسوس ہوا کہ یہ ٹھیک زبان نہیں بن پا رہی ہے، تو کچھ حصے اپنے افسانوں کے میں نے فارسی میں بھی لکھے ہیں، کچھ انگریزی میں بھی لکھے ہیں۔ اب ادھر تو نہیں، مگر شروع میں یہ میں نے بہت کیا۔ مثلاً ''سیمیا'' اور اس کے بعد کے کئی افسانوں میں پورا پورا episode فارسی میں لکھا۔ اب یہ فارسی یا انگریزی چاہے جتنی خراب ہو، مگر میرے لیے بہت اچھی ہے اس لیے کہ ایک ایک لفظ میری سمجھ میں آ رہا ہے۔ تو پھر اس کا ترجمہ کرنا۔ ترجمہ نہیں بلکہ اس کو انگریزی یا فارسی میں پڑھ کے اردو میں ادا کرنا آسان معلوم ہونے لگتا ہے۔

ساگری سین گپتا: شاید اسی لیے لوگ کہتے ہیں آپ کی کہانیاں کسی اور زبان سے ترجمہ معلوم ہوتی ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ آپ اپنی ایک الگ دنیا میں رہتے ہیں، اور اس دنیا کا اپنی کہانیوں کی صورت میں گویا ترجمہ کرتے ہیں۔ اور یہ دنیا شاعری اور خوابوں سے مل کر بنی ہے۔

نیّر مسعود: ہاں، خوابوں کا خاصا اہم کردار ہے۔ اور ترجمے کا شبہ یوں بھی ہوتا ہے کہ زبان کی جو بالکل صاف پہچانیں ہوتی ہیں، ان کو میں حتی الامکان نہیں استعمال کرتا۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' میں تو یہ نہیں ہے، وہ تو جس کو بامحاورہ زبان کہتے ہیں اس

میں لکھی ہے۔ لیکن اس کے علاوہ جو زبان استعمال کرتا ہوں اس میں کوشش کرتا ہوں کہ محاورہ وغیرہ ایک بھی نہ آئے۔ اس کو پڑھ کے لوگ یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ خاص لکھنؤ کی زبان لکھی گئی ہے۔ صحیح زبان ہوگی وہ، اس میں غلطیاں نہیں ہوں گی، لیکن اس زبان کا مزاج نہ کسی خاص جگہ کا ہوگا نہ یہ معلوم ہوگا کہ مثلاً کسی نقاد کی زبان ہے یا کسی جذباتی آدمی کی زبان ہے۔ زبان پر بہت محنت بھی کی میں نے۔ اور اس پر بھی کہ اس کی کوئی ایسی خاص پہچان نہ بن پائے کہ اسے پڑھ کے آدمی اندازہ لگالے کہ کون لکھ رہا ہے، کہاں کا آدمی لکھ رہا ہے اس کی وجہ سے میری کہانیوں کی زبان کچھ اجنبی معلوم ہوتی ہے اور اسی لیے بعض لوگ خیال کرتے ہیں یہ ترجمے ہیں لیکن اس میں مشکل بہت پڑتی ہے میں نے ان کو دکھائے بھی اپنے مسودے کہ کتنا کاٹنا پڑتا ہے تو جو کاٹتا ہوں وہ یہی محاورے وغیرہ ہیں۔ اس کے بعد بھی ظاہر ہے کہ کچھ محاورے وغیرہ تو رہ جاتے ہوں گے۔ پھر اور بھی بہت سی چیزیں جن کا ترجمے میں آنا مشکل ہے اس کو میں تکنیک ہی کا حصہ سمجھتا ہوں۔ مثلاً ''اوجھل'' ہے افسانہ اس میں جو مین کیریکٹر ہے خالہ اس سے کہانی کا راوی آپ آپ کر کے بات کرتا ہے لیکن بیانیے میں اس کا ذکر 'اس' کر کے کرتا ہے کہ خالہ کھڑی تھی اور میں نے اس سے پوچھا کہ آپ کیا کر رہی ہیں وغیرہ۔ تو یہ چیزیں پورے افسانے کا مزاج بدل دے گی۔ ورنہ اگر کہا جاتا کہ خالہ کھڑی تھیں اور وہ آئیں اس طرح اور انھوں نے میرے گلے میں باہیں ڈال دیں وغیرہ تو یہ بڑا برا معلوم ہوتا ہے۔ تو ذکر تو ہم اس کا اس طرح کر رہے ہیں کہ وہ آئی اور وہ گئی۔ جو گویا ہماری تہذیب میں نہیں ہے۔ اور اس سے جو بات کر رہے ہیں وہ اسی طرح جیسا ہمارے یہاں طریقہ ہے بات کرنے کا کہ عمر میں بھی تھوڑی بڑی ہے رشتے میں بھی بڑی ہے تو آپ آپ کر کے بات کرتے ہیں۔

ساگری سین گپتا: کیا آپ کے خیال میں اردو میں نئی تکنیک کے افسانے کم ہیں؟

نیّر مسعود: ہاں۔ نئی تکنیک کے افسانے بھی کم ہیں۔ اور اس میں بھی یہ گڑبڑ ہوئی کہ بیچ میں یہ

جدیدیت شروع ہوگئی اور ایبسٹر یکٹ افسانے جو آئے انھوں نے تمام تکنیکوں کو ختم کر دیا، ہمارے یہاں ترقی پسند افسانے میں بہت طرح کی تکنیکیں آئی تھیں۔ جدید افسانہ ترقی پسند افسانے کی ضد میں آیا تھا تو انھوں نے تکنیک کے سارے تجربے چھوڑ دیے اور صرف سپاٹ سا بیان رہ گیا۔ جس میں وہ چاہتے تھے کہ ایبسٹریکشن کے ذریعے کچھ معنی پیدا کریں، کچھ عام تکنیکیں تھیں۔ جیسے خطوں کی شکل میں پورا افسانہ یا ناول ہے یا ڈائری کے ورق ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے ایک افسانہ لکھا۔ جس میں صرف ایک نوجوان کے روزانہ کے حساب کی کاپی تھی اس میں کوئی بیان نہیں ہے۔ صرف یہ ہے کہ مثلاً کپڑوں کی دھلائی اتنے پیسے اور فلاں چیز اتنے اور اسی سے دھیرے دھیرے یہ معلوم ہوا کہ یہ نوجوان بے روزگار ہے اور اس کے پاس پیسے کم ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ بھی نہیں بتایا کہ کتنے پیسے بچے ہیں۔ فرض کیجے کہ بارہ آنے بچے ہیں تو آخری اندراج یہ تھا کہ چاہے ایک آنہ سگریٹ ایک آنہ دو آنے کی سنکھیا اور بیرے کو ٹپ آٹھ آنے۔ اب یہ افسانہ تو بہت اچھا نہیں تھا لیکن بہر حال یہ ایک نئی تکنیک تھی۔ اس کو ڈیولپ کر کے اس میں طرح طرح سے لکھا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ اس طرف بھی اب دھیان نہیں دیا جاتا کہ جو کہانی بیان کرتا ہے اس کا کون سا حصہ بیان دکھایا جائے اور کون سا سنایا جائے، یعنی اس کا انتخاب کرنا کہ کہانی کا کون سا حصہ فلم کی طرح دکھایا جا رہا ہے اور کون سا صرف بیان ہو رہا ہے۔ اس میں بہت محنت کی ضرورت ہوتی ہے۔ باقاعدہ آدمی غور کرے، طرح طرح سے لکھے یا کم سے کم دل میں سوچے کہ اس کو یوں کرنا اچھا رہے گا یا دوسری طرح۔

ساگری سین گپتا: لیکن جو لوگ ترقی پسند ہیں وہ اعتراض کریں گے کہ یہ تو Aesthetic obsession ہے کہ فلاں تکنیک ہونی چاہیے یا فلاں۔ تو اس کے جواب میں آپ کیا کہیں گے؟

نیرّ مسعود: اب تکنیک کا تجربہ ایک تو خود ہی ایک دلچسپ چیز ہے اور بعض صورتوں میں یہ محسوس ہوگا کہ یہ بات اس طرح زیادہ اثر کر رہی ہے۔ یہ تو افسانہ نگار کی چوائس ہے، یہ تو اس کو سوچنا ہی پڑے گا کہ کون بات ہم پڑھنے والے تک کس طرح

پہنچائیں۔ڈائری یا خطوں کے اقتباس دینا تو ایک بہت واضح تجربہ ہے تکنیک کا، اس کو آپ ہٹا بھی دیجیے کیوں کی بعض لوگ کہیں گے کہ یہ بڑی بچکانی سی چیز یا سستہ طریقہ ہے۔تو چلیے آپ جو سیدھا افسانہ بیان کر رہے ہیں، اس میں بھی تکنیک تو بہر حال آئے گی ہی۔ مثلاً ایک طریقہ ہے مکالمے وا وین میں دینا اور ایک یہ کہ اس نے مجھ کو بتایا، اس میں بھی فرق ہوگا۔ یہ تو لکھنے والے کو سوچنا ہوگا کہ یہ بات کس طرح زیادہ اثر کرے گی۔مثلاً میں نے اس سے پوچھا تم کہاں جا رہے ہو؟ اس نے بتایا کہ اس کے بچے کی طبیعت خراب ہے، اسپتال دوا لینے جا رہا ہے۔ اب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس کے جواب کو Faithfully نقل کر دیا جائے۔ مثلاً ''بڑی مصیبت میں پھنس گیا ہوں۔لونڈا بیمار پڑ گیا ہے۔ جا رہا ہوں اسپتال۔'' تو اس کا اثر بالکل دوسرا ہے۔یا یہ کہ ''کیا بتاؤں، بہت پریشان ہوں۔ بچہ بیمار ہے۔اس کے لیے دوا لینے جا رہا ہوں۔'' تو اگر لکھنے والا یہ چاہ رہا ہے کہ اسے سیدھی سیدھی اطلاع نہ رکھے بلکہ اس شخص کا تھوڑا سا کیریکٹر بھی جھلکانا ضروری ہے تو اس کو چاہیے کہ جو کچھ وہ بول رہا ہے اس کو نقل کر دے۔اس طرح تقریباً ہر قدم پر افسانہ نگار کو فیصلہ کرنا ہوگا کہ کس بات کو کس طرح پہنچائے ہر پڑھنے والے تک۔اور یہ نہیں کہ افسانے پڑھ کر یہ کمی محسوس ہوتی ہے بلکہ جب میں بات کرتا ہوں اپنے نوجوان دوستوں سے جو افسانے لکھتے ہیں تو ان میں سے کوئی بھی اس کا جواب نہیں دے پاتا ہے کہ مثلاً اس بات کو تم نے مکالمے کی صورت میں کیوں نہیں لکھا یا اس بات کو تم نے یوں ہی کیوں بیان کر دیا۔اس کو تو ہوتے ہوئے دکھانا چاہیے تھا تو ان کے پاس ان باتوں کا کوئی جواب نہیں ہے اب یہ بھی ضروری نہیں کہ افسانہ نگار جو طریقہ منتخب کرے وہ بالکل صحیح ہو لیکن اس کو کم سے کم معلوم تو ہونا چاہیے کہ ان چیزوں سے فرق پڑتا ہے۔ پھر یہ بھی نہیں ہونا چاہیے کہ ایک بار لکھ لیا اور اس کے بعد نہیں دیکھا میرے خیال میں کم سے کم سات دفع ضرور دیکھنا چاہیے۔اپنے افسانے کو کچھ نہ کچھ محسوس ہوگا کہ اس کو بہتر کیا جاسکتا ہے۔

ساگری سین گپتا: کیا ترجمے سے لکھنے کے اسٹائل میں بھی تبدیلی آجاتی ہے؟

نیّر مسعود: ہاں۔ بہت۔ اور اس میں بھی دو باتیں ہوتی ہیں۔ ایک تو جس چیز کا ترجمہ آدمی کرتا ہے اس کا تھوڑا سا اثر اس کی تحریر پر آتا ہے اور کچھ یہ بھی ہوتا ہے کہ اگر آدمی خود بھی لکھتا ہے تو اس کے ترجمے میں بھی اس کا اثر آ جاتا ہے۔ یہ بہت دلچسپ بات ہے کہ میں نے جو فارسی اور انگریزی سے کچھ ترجمے کیے صادق ہدایت کافکا کے ترجمے کیے۔ ان میں میرا اسٹائل بھی اس طرح شامل ہوا کہ لوگوں کو خیال ہوا کہ میں صادق ہدایت سے متاثر ہوں۔ اور کافکا سے بھی متاثر ہوں۔ حالانکہ جب افسانے لکھنا شروع کیا اس وقت تک کافکا کو پڑھا ہی نہیں تھا۔ لیکن جب پڑھا تو محسوس ہوا کہ جو زبان لکھ رہا ہے وہ میری بہت پسندیدہ، میرے مطلب کی زبان ہے۔ اور جیسا میں لکھتا ہوں اس طرح کی زبان میں اس کا ترجمہ بھی ہو سکتا ہے۔ تو اس کی وجہ سے یہ معلوم ہونے لگا کہ گویا دونوں ایک ہی آدمی کی تحریریں ہیں۔ اور یہ کوئی ترجمے کی خوبی نہیں ہے۔ اگر افسانہ نگار اپنی بہت پسندیدہ چیز کا ترجمہ کرے تو اس کا اثر اس کے افسانے پر بھی پڑ جائے گا۔ ترجمہ کرنے میں ایک دقت اور ہوتی ہے، خاص طور پر میرے ایسے لوگوں کو جو انگریزی سمجھ تو لیتے ہیں لیکن انگریزی کے ماہر نہیں ہیں۔ ہر زبان کے لہجے کی ایک فضا بھی ہوتی ہے، جو میں یا میری سی قابلیت کے لوگ نہیں سمجھ پائیں گے انگریزی میں۔ جیسے اردو میں کوئی چیز پڑھ کے میں اندازہ لگا سکتا ہوں، صرف زبان کو دیکھ کے، کہ یہ تو کرشن چندر معلوم ہو رہے ہیں، یا بیدی معلوم ہو رہے ہیں۔

انگریزی میں اور بڑی حد تک فارسی میں بھی، اس کا اندازہ لگانا آسان نہیں ہے جب تک آدمی زبان کا بڑا ماہر نہ ہو۔ جیسے دوستوئفسکی کی کئی ایسی چیزیں ہیں جن کا دو لوگوں نے الگ الگ ترجمہ کیا ہے۔ تو کسی کے یہاں تو بڑا ہلکا پھلکا اور شگفتہ انداز ہے جو دوستوئفسکی کا معلوم ہی نہیں ہوتا۔ بعض لوگوں کے یہاں ڈل (dull) انداز ہے جو میرے خیال میں دوستوئفسکی کا اصل اسٹائل ہوگا، کیوں کہ وہ دلچسپ لکھنے والوں میں تو تھا نہیں کہ بڑی شگفتہ نثر لکھ رہا ہو۔ ظ۔ انصاری روس میں رہے بھی اور باقاعدہ روسی سیکھ کے انھوں نے ترجمے کیے ہیں، مگر ان

کے ترجمے مجھ کو بالکل پسند نہیں آتے۔ اس لیے کہ وہ دوستوئفسکی کا ترجمہ کرتے ہیں اور خود جوش۔ انصاری کا اسٹائل تھا چلبلا سا اور شوخی والا، کچھ وہ اس میں آجاتا ہے۔ اگر جس کو زبان کے اسرار ورموز کہتے ہیں ان سے ناواقف ہو تو پھر مجبور ہو جاتا ہے کہ مترجم کہ اپنے مزاج کے مطابق ترجمہ کرے۔ میں نے بھی جو ترجمے کیے ان میں اگر دوسروں سے سنا یا کہیں پڑھا کہ اس شخص کا اسٹائل بہت بوجھل ہے، گمبھیر ہے، تو کوشش کی کہ اس کا ترجمہ رواں زبان میں نہ ہو۔

ترجمے کا اثر ظاہر ہے کہ اپنی زبان پر بھی پڑے گا اس لیے کہ کسی بھی دوسری زبان کے ایکسپریشن ہماری اپنی زبان سے الگ ہوتے ہیں، اور یہ بات بہت غلط ہے کہ ہم اس کو اپنی ٹکسالی زبان میں لکھیں۔ فارسی افسانوں کا میں نے ترجمہ کیا، جن کا مجموعہ اب چھپ رہا ہے کتاب کی صورت میں، تو اس کے مقدمے میں میں نے یہ لکھا ہے کہ یہ تو کوشش کی ہے کہ ترجمے کی زبان اردو محاورے کے مطابق رہے، لیکن اتنی مطابق نہ ہو جائے کہ فارسی کہانی پر ہندوستانی کہانی کا گمان ہونے لگے۔ تو جان کر زبان کو تھوڑا سا اجنبی کرنا چاہیے تاکہ یہ معلوم ہو کہ مثلاً یہ محمد حسین آزاد نہیں بلکہ ترگنیف لکھ رہا ہے۔ اب یہ ظاہر ہے بہت مشکل کام ہے۔ ہم سے تو نہیں بنا۔ لیکن ہمارے بعض مترجم مثلاً حسن عسکری، عزیز احمد چونکہ انگریزی کے بڑے ماہر تھے تو ان کے ترجموں میں بالکل محسوس ہوتا ہے۔

ساگری سین گپتا: آپ نے کہا تھا کہ اردو فکشن میں کئی کمیاں ہیں۔ کہ الگ الگ سیٹینگس (settings) نہیں ہیں، الگ الگ ماحول اور لہجے نہیں ہیں۔ تو میرا سوال یہ ہے کہ ان کو اردو ہی میں پورا کرنا کیوں ضروری ہے؟ کیوں کہ اردو پڑھنے والے دوسری زبانیں بھی تو پڑھتے ہیں۔

نیّر مسعود: دوسری زبانیں پڑھنے والے بھی بہت زیادہ نہیں ہیں۔ اردو والوں میں آپ کو انگریزی جاننے والے تو بہت سے مل جائیں گے۔ کچھ فارسی والے مل جائیں گے۔ عربی جاننے والے بہت کم ملیں گے خاص طور پر لکھنے والے۔ فرنچ اور روسی زبان جاننے والے تو بہت ہی کم ملیں گے۔ تو پہلی بات تو یہ کہ اردو کے ادیب

عام طور پر دو زبانی یا سہ زبانی ہوتے ہیں۔ یعنی اردو کے علاوہ بس ہندی اور انگریزی۔ لیکن ان سے بھی کوئی خاص فائدہ نہیں اٹھایا گیا۔

ساگری سین گپتا: پنجابی تو بہت لوگ جانتے ہیں۔

نیّر مسعود: پنجابی جانتے ہیں کچھ اردو والے، خاص طور پر وہ جو پنجاب سے یہاں آئے ہیں، یا وہ جو پاکستان کے ہیں۔ لیکن وہ پنجابی گویا گویا اپنے گھر کی زبان کے طور پر جانتے ہیں۔ وہ اپنی تحریر میں پنجابی زبان کے لفظ وغیرہ تو استعمال کر لیتے ہیں۔ پنجاب کا آدمی ہوگا تو اس کے افسانوں میں پنجاب یوں دکھائی دے گا ہی۔ لیکن پنجابی زبان کا کوئی خاص اثر نہیں ہوگا۔ یہ جو ''ٹکسالی اردو'' کا تصور آ گیا ہے ہمارے یہاں، اس نے بہت نقصان پہنچا دیا۔ ایک مدت تک تو لکھنؤ ہی ٹکسال تھا، اور ہر اردو لکھنے والا یہی کوشش کرتا تھا کہ ایسی اردو لکھے جو لکھنؤ والوں کی اردو کی طرح ہو۔ اپنی اردو کو تو وہ چاہتا تھا قریب قریب بھول جائے۔ مثلاً بہار کا رہنے والا ہے تو وہ کوشش کرتا تھا کہ کہیں بہاری پن نہ آ جائے اس کی اردو میں۔ پنجاب والے بھی بہت محتاط رہتے تھے کہ ہماری زبان پر پنجاب کا اثر نہ آئے اور اچھی سے اچھی اردو وہی ہے جو دہلی والوں کی یا یوپی والوں کی معلوم ہو۔ خاص طور پر شہر ہمارے یہاں بہت حاوی رہا اور دیہات کو بہت برا سمجھا جاتا تھا۔ اس کے لیے یہاں کئی لفظ تھے، مثلاً ''گنوارو''۔ اچھا بھلا آدمی ہے اور اگر وہ غلطی سے ایک لفظ بول گیا اپنے علاقے کا، تو فوراً کہا جاتا کہ دیکھو، دیہات کا ہے تو گنوارو پن ابھی اس میں ابھی باقی ہے

ساگری سین گپتا: تو اردو کا امیج ایک بہت نفیس (sophisticated) شہری زبان کا رہا؟

نیّر مسعود: جی ہاں یہی امیج رہا اور یہ بہت خطرناک ہوا۔ یہ بڑے افسوس کی بات ہے۔ یہ تو ہے کہ ایک بڑی عمدہ، فصیح قسم کی زبان بنی اس سے، لیکن یہ اس صورت میں بھی بنتی اگر علاقائی زبانوں کا اثر لے کے اس کو استعمال کیا جاتا۔ تو دو چیزیں ہوئیں۔ ایک تو یہ کہ دوسری زبانوں سے اردو لکھنے والا گویا ڈرتا تھا۔ یعنی جب آدمی کو یہ خوف ہو کہ کہیں اپنی تحریر سے میں بہاری یا پنجابی یا حیدر آبادی نہ معلوم ہونے

لگوں تو وہ زبان کو وسیع تو نہیں کر سکے گا۔ فصیح اور ٹکسالی زبان جو لوگ بولتے رہے ہیں اس سے باہر نکلنے کی ہمت ہی نہیں کرے گا اور خود جو ان علاقوں کے لوگ تھے جہاں ٹکسالی زبان بولی جاتی تھی ان کو ایک طرح کا اپنی برتری کا احساس تھا خاص طور پر جو ان کے گھر یا وطن کی زبان تھی وہ اسی میں اپنا خیال ظاہر کرنا چاہتے تھے اور دوسری زبانوں سے کوئی اثر نہیں لینا چاہتے تھے۔ پھر زبان پر content کا بہت اثر ہوتا ہے جیسے اگر ہمارے یہاں برف اور برفیلے میدان اور پہاڑوں کی چوٹیاں نہیں ہیں تو لفظوں کے ایک بہت بڑے ذخیرے کو استعمال کرنے کی ضرورت ہی نہیں پڑے گی۔ سمندر اور جہاز اگر نہیں ہیں تو (ان سے متعلقہ لفظوں کی) ضرورت نہیں پڑے گی۔ مثلاً موبی ڈک کا ترجمہ محمد حسن عسکری نے کیا اس ناول میں جہاز کے تمام الگ الگ حصوں کے نام ہیں تو ان کو ان کا ترجمہ نہیں بلکہ وضاحت کرنا پڑی کہ "جہاز کا نچلا حصہ" یا "جہاز کا داہنا پلا" یا "جہاز کی آگے نکلی ہوئی نوک" بہرحال ہندوستان میں جہاز تو چلایا جاتا تھا یوپی دہلی، حیدرآباد اور کسی حد تک پٹنہ جو ہماری زبان کے مرکز رہے ان علاقوں کے لوگوں کو سمندر اور جہاز سے کوئی تعلق نہیں رہا لیکن بنگال اور مدراس میں تو رہا تو وہ پوری ڈکشنری موجود ہیں ہمارے لیے بے کار ہیں کہ نہ ہم کو افسانہ لکھنا ہے جہاز پر نہ جہاز چلانا ہے لیکن اگر اس طرح کے افسانے لکھے جاتے کوشش کر کے لکھے جاتے تو لکھنے والا لامحالہ اس سے بھی فائدہ اٹھاتا پھر وہ یہاں نہ سہی بنگال میں جا کے کسی مچھیرے سے پوچھتا کہ جہاز کے کس حصے کو کیا کہتے ہیں یا سمندر کی مختلف کیفیتوں کو کیا کہتے ہیں لیکن کسی نے اس کو اپنے افسانے کا موضوع ہی نہیں بنایا۔

ساگری سین گپتا: آپ کی مانگ تو بہت بڑی ہے۔ جہاز تک کے بارے میں افسانے نہیں لکھے جاتے اور اردو کے لکھنے والوں سے کتب شمالی پر گرنے والی بتیس قسموں کی برف پر افسانے لکھوانا چاہتے ہیں جبکہ اردو میں (snow) اور (ice) میں امتیاز نہیں کیا جا سکتا۔

نیر مسعود: ہاں میں نے ایران کے سفرنامے میں لکھا بھی ہے کہ ہمارے یہاں (ice) اور (snow) میں فرق نہیں ہے۔ ایران میں بالکل واضح فرق ہے کہ (ice) کو یخ

کہیں اور (snow) کو برف کہیں گے۔ ہمارا چونکہ پالا نہیں پڑا (snow) سے تو ہمارے لیے ہر برف، برف ہے۔ اور لکھنے والوں کو شوق نہیں ہوا کہ ان موضوعات پر لکھیں یا ان کی جو بھی زندگی رہی ہے اس کے بارے میں لکھیں۔ مثلاً اگر کوئی شخص نوجوانی یا لڑکپن میں کاشتکار رہا ہے اور اس کے بعد شہر آ کر اردو کا ادیب ہو گیا ہے تو اس کو چاہیے کہ اس زندگی کے بارے میں پوری تفصیل سے لکھے۔ مگر وہ نہیں لکھتا، اور اگر نہیں لکھے گا تو پھر اسی (sophisticated) زبان میں، جو بالکل جھوٹا معلوم ہوگا۔

ساگری سین گپتا: معلوم ہوتا ہے کہ اردو فکشن ایک حد تک آ کر رک گیا۔ اردو میں یہ خاص بات کیوں ہے؟

نیّر مسعود: اردو میں ایک تو شہر کا غلبہ (urban dominant) ہو گیا کہ اس میں دیہاتی پن نہ آنے پائے۔ پھر یہ جو اردو تہذیب بنائی گئی، جو مشترک تہذیب کہی جاتی ہے ہندوؤں اور مسلمانوں کی، تو وہ بہت عمدہ تہذیب ہے لیکن اس نے یہ کیا کہ دونوں تہذیبوں کے بہت عمدہ اور (sophisticated) عناصر کے لیے اور اس میں کھردری زبان اور ایسے الفاظ جو بہت فصیح نہ سمجھے جائیں، ان سے خاص طور پر گریز کیا گیا۔ میرا خیال ہے کہ ہندی اور بنگلہ میں زبان کا اتنا سخت تصور نہیں ہوگا۔ یہ ماننے کے باوجود کہ اس ایکسپریشن کے لیے فلاں دیہاتی لفظ بہت اچھا ہے، اسے استعمال نہیں کیا جائے گا۔

ساگری سین گپتا: ہندی میں بھی پھنیشور ناتھ رینو وغیرہ نے جب لکھنا شروع کیا تو ان کو علاقائی زبان کے استعمال کے لیے جھگڑا کرنا پڑا۔ شاید اردو کی حالت اتنی نازک ہے کہ اردو کے ادیب جھگڑا نہیں کرنا چاہتے۔

نیّر مسعود: ایک بات یہ بھی ہے کہ ادیب کے لیے اردو کمائی کا ذریعہ کبھی نہیں بن پائی۔ ہندی تو بن گئی۔ بنگلہ میں بھی ایسے لوگ بہت ملیں گے جو صرف لکھتے ہیں اور اسی سے ان کا پورا خرچ چلتا ہے۔ خاص طور پر وہ بنگالی ادیب جن کی کتابیں ہندی میں ترجمہ ہو جاتی ہیں۔ پیسہ لے کر لکھنے کا سسٹم اردو میں رہا ہی نہیں۔ یہ یہاں کی

روایت ہی میں نہیں تھا۔ یہ تو اب تھوڑا بہت ہونے لگا ہے۔ مشاعروں میں تو بہت پیسہ ملتا ہے لیکن یوں عام طور پر اب بھی اردو کے سرکاری رسالوں کے سوا دوسرے رسالوں سے لکھنے والوں کو معاوضہ نہیں ملتا۔ ایک مثال، اگر چہ وہ کامیاب نہیں ہوئی، یہ تھی کہ کرشن چندر کو رسالہ ساقی کے ایڈیٹر شاہد احمد دہلوی نے باقاعدہ سفر خرچ دیا تھا کہ کشمیر جا کر ہمارے لیے ایک ناول لکھو۔ ان کا ناول (شکست) باقاعدہ کمیشن کیا گیا تھا جس کو لکھنے کی خاطر وہ کشمیر گئے، وہاں کچھ دن رہے اور ناول لکھا۔ اب وہ بہت عمدہ نہیں ہو سکا، ظاہر ہے کہ کشمیر بہت تھوڑے دن رہے ہوں گے۔ لیکن کم سے کم یہ تو ہوا کہ کرشن چندر کو اطمینان تھا کہ اگر ہم کشمیر جائیں تو ہم کو پیسہ مل جائے گا۔ تو اگر اس بات کا انتظام ہو کہ قطب شمالی جانے کا خرچ کوئی برداشت کرے تو یہ ہمارے انیس اشفاق بھی ممکن ہے چلے جائیں، کہ چار پانچ مہینے وہاں رہ کر ناول لکھیں گے۔ لیکن یہ سسٹم قائم نہ ہو سکا۔ تو اب یہ ہے کہ جو لکھنے والا جو کچھ جانتا ہے، جو اس کے سامنے ہے، بس اسی پر لکھتا ہے۔ یہ بہت کم ہو گا کہ وہ ایک ناول لکھنے کی خاطر کہیں جائے، وہاں رہے اور تب وہ ناول لکھے۔ اس وجہ سے اردو فکشن کا دائرہ بہت محدود معلوم ہوتا ہے۔ ہماری دوسری زبانوں میں یہ بات نہیں ہے، ان میں ورائٹی بھی ہے اور وسعت بھی ہے۔

ساگری سین گپتا: تو لگتا ہے کہ یہ مسئلہ صرف ایک چیز سے حل ہو سکتا ہے، اور وہ ہے پیسہ۔

نیّر مسعود: ظاہر ہے، پیسے سے نہ صرف مختلف قسم کی چیزیں سامنے آئیں گی بلکہ اچھی چیزیں بھی سامنے آئیں گی۔ جب میں یہ کہتا ہوں تو لوگ کہتے ہیں کہ یہ کیسی عجیب بات کر رہے ہیں، جو اصلی فن کار ہے اس کو پیسے کی کیا پروا۔ تو میں یہی جواب دیتا ہوں کہ شاعری اور افسانے میں اصلی فن تو دس فیصد ہوتا، نوے فی صد تو کاریگری ہوتی ہے۔ دیکھنا، لکھنا، ریوائز کرنا۔ یہ تو ٹھیک ہے کہ کسی شخص میں اور جنیلٹی ہو تو وہ لکھ سکتا ہے، لیکن صرف اور جنیلٹی سے کام نہیں چلتا ہے، اس میں محنت بھی کرنا پڑتی ہے۔ اگر اس کو اس محنت کا معاوضہ ملے تو وہ یقیناً جیسا اس وقت لکھ رہا ہے اس سے بہت بہتر لکھ سکتا ہے۔ اگر ایک آدمی دس دن میں ایک افسانہ لکھتا ہے اور

جانتا ہے کہ یہ رسالے میں چھپ جائے گا، اور یہ بھی جانتا ہے کہ یہ افسانہ (اور) اس طرح کے تین چار افسانے اور لکھ لے تو پانچ چھ برس اس کو کچھ کمانے کی ضرورت نہیں ہے، تو وہ یقیناً اس کو اتنی محنت سے لکھے گا کہ جیسا لکھا جاتا ہے اس سے بہت بہتر ہوگا۔ تو پیسے کا ساتھ نہ ہونے کی وجہ سے نہ تو افسانے کا ادب پھیل رہا ہے اور نہ اوپر اٹھ پا رہا ہے۔

ساگری سین گپتا: تو کیا کوئی بھاؤ ہے پبلشروں یا اردو کے عاشقوں کے لیے جن کے پاس پیسہ ہو؟

نیّر مسعود: بھئی، سب سے آسان بھاؤ جو سب لوگ دیا کرتے ہیں یہی ہے کہ اردو والے کتاب خرید کر پڑھنے کی عادت ڈال لیں۔ وہی نہیں ہے۔ اب بھی کچھ نہیں تو ایک کروڑ آدمی تو ایسے ہیں جو اردو کتاب پڑھ سکتے ہیں، خرید بھی سکتے ہیں۔ اگر وہ اپنے بجٹ میں سے کچھ رقم مخصوص کر دیں، یعنی سال میں دس روپے بھی الگ کر لیں تو دس کروڑ روپے سالانہ کی اردو کی کتابیں بک سکتی ہیں۔ لیکن اس طرح کی نہ کوئی پلاننگ ہے اور نہ لوگوں کو شوق ہے۔

ساگری سین گپتا: اور پاکستان میں؟

نیّر مسعود: پاکستان میں بھی سنا ہے کہ ایسی ہی حالت ہے۔ وہاں لوگوں کے پاس پیسہ ہے لیکن خریدتے وہاں بھی نہیں ہیں کتابوں کے ایڈیشن کی تعداد ہم دیکھیں تو وہاں بھی زیادہ نہیں ہے، وہی چھ سو اور اگر بہت مقبول ہے تو ایک ہزار۔ نہ یہ ہوتا ہے کہ بڑی جلدی جلدی ایڈیشن نکل رہے ہوں۔ کچھ مصنفوں کو چھوڑ کے، باقی وہاں بھی یہی ہے کہ ایک ایڈیشن چھپا اور پڑا ہوا ہے۔ معلوم نہیں کیا بات ہے کہ اردو والوں کے مزاج میں یہ چیز نہیں ہے۔ بعض جگہیں ہیں، مثلاً بہار اور حیدرآباد کے لیے کہا جاتا ہے کہ وہاں کتابیں لوگ خرید کر پڑھتے ہیں۔ شمالی ہندوستان اور خاص طور پر یہ جو ہمارا یوپی کا علاقہ ہے، یہ بہت خراب ہے اس لحاظ سے۔

ساگری سین گپتا: پڑھنے والوں کی تربیت کے لیے کیا کرنا چاہیے؟ مثلاً یونیورسٹی کے طالب علم۔

نیّر مسعود: اس کا کوئی طریقہ صاحب ہماری سمجھ میں تو نہیں آتا ہے۔ اس لیے کہ طالب علم بھی عام طور پر جو آ رہے ہیں ان کو بس امتحان پاس کر کے ڈگری لینے سے زیادہ

دلچسپی ہے۔ کچھ کچھ طالب علم ایسے ہوتے ہیں جن کو واقعی شوق ہوتا ہے۔ جیسے یہ بیٹھے ہوئے ہیں ہمارے دوست، ان کو شوق رہا باقاعدہ۔ ان کو برسوں سے دیکھ رہا ہوں۔ جب یہ طالب علم تھے تو ان کو ہمیشہ فکر رہی کہ کورس پڑھنے کے علاوہ بھی جو مسائل ہیں ان کے بارے میں بات کریں، غور کریں، لکھیں۔ ایسے اب بہت کم رہ گئے ہیں۔ کچھ ہمارے نقادوں کی تنقید بھی پڑھنے والوں کی سمجھ میں نہیں آتی ہے۔ تنقید ادب سے دلچسپی پیدا کرنے میں کوئی مدد نہیں کرتی بلکہ بعض دفع بیزار کرتی ہے۔ نقادوں کو چاہیے کہ بالکل سیدھی تنقید اس طرح کریں کہ پڑھنے والا خود بھی (approach) کر سکے۔ کسی ادبی تخلیق کا اس طرح جائزہ لیں کہ تنقید کو پڑھ کر کسی کا جی چاہے کہ دیکھیں ذرا یہ کیسی کتاب ہے یا کیسا افسانہ ہے۔ تو وہ بھی نہیں ہے۔ استاد بھی اچھے نہیں ہیں۔ پورا سسٹم چونکہ گر رہا ہے ایک طرح سے ،تو استاد بھی اب ایسے نہیں ہیں جو لوگوں میں دلچسپی پیدا کر سکیں۔ سب سے بڑی بدقسمتی اس وقت یہ ہے کہ میرے خیال میں اب ٹیکسٹ پڑھانے والے ہندوستان بھر کی یونیورسٹیوں میں کوئی نہیں ہے۔ اگر لڑکا پوچھے کہ غالب کی اس غزل کا مطلب بتا دیجیے تو مطلب تو بتا دیں گے وہ لیکن اس شعر سے یہ مطلب کیوں نکل رہا ہے، ہر لفظ کا کیا صرف ہے، وہ نہیں سمجھا پائیں گے۔ پرانے طریقے کو اب فیشن کے خلاف سمجھا جاتا ہے کہ اگر شعر ہے تو پہلے مشکل لفظوں کے معنی بتائیں، پھر شعر کی نثر کریں کہ یہ کہا گیا ہے، پھر شعر سے جو مطلب نکل رہا ہے وہ بتائیں اس کے بعد مطلب میں جو خوبیاں ہیں یا لفظوں میں جو صنعتیں ہیں وہ بتائیں، تب جا کر وہ ذہن میں اترے گا۔ تو اب نہ نقاد بتا پا رہا ہے نہ استاد، تو ظاہر ہے کہ اپنی سمجھ سے طالب علم بیچارہ پڑھے گا اور اگر اس کا ذوق اچھا ہے تو لطف اندوز ہوگا۔ پڑھنے والے کی تربیت کا کوئی ذریعہ نہیں ہے۔

دوسرے یہ کہ خاص طور پر ہندوستان میں اردو کے لیے فضا بہت اچھی نہیں ہے۔ یہ ہوتا ہے کہ اگر کوئی چیز لکھی بھی گئی تو بس چند لوگوں نے پڑھ کر تعریف کر دی کہ بہت عمدہ ہے۔ پہلے تو اردو میں بھی یہ ہوتا تھا کہ مثلاً شوکت تھانوی نے ایک مزاحیہ کہانی

لکھی ''سودیشی ریل''، تو بس وہ رسالے میں چھپی اور تین دن کے اندر پورا ہندوستان شوکت تھانوی کے نام سے واقف ہوگیا۔ خود میرے والد نے ''ہماری شاعری'' کے عنوان سے جو کتاب لکھی تھی، کتاب کی صورت میں آنے سے پہلے اس کا ایک حصہ بہت بڑے مضمون کی صورت میں انجمن ترقی اردو کے رسالے 'اردو' میں چھپا تھا۔ تو ایک مہینے کے اندر قریب قریب ہر شخص ان کے نام سے واقف ہوگیا۔ وہ چیز اب نہیں رہی۔ آخری مثال اس کی صرف سریندر پرکاش کی کہانی ''بجوکا'' ہے۔

ساگری سین گپتا: لیکن جو لوگ یونیورسٹیوں میں پڑھاتے ہیں ان کو ذمے داری کا احساس کرنا چاہیے۔

نیرّ مسعود: ان کو بالکل ذمے داری کا احساس نہیں ہے۔ اس پر مدتوں سے لوگ فریادیں کر رہے ہیں یہاں کہ انٹلکچوئل لوگ یا اردو کی کمائی کھانے والے لوگ کچھ نہیں کر رہے ہیں اردو کے لیے۔ یہاں تک کہ اپنے بچوں تک کو نہیں پڑھوا رہے ہیں۔

ساگری سین گپتا: کیا آپ سمجھتے ہیں کہ ہندی سے اگر ایکسچنج ہو تو اردو کو فائدہ ہوگا؟

نیرّ مسعود: ہاں، فائدہ یقیناً ہوگا۔ اور یہ کر کے بھی دیکھا گیا۔ طارق چھتاری مسلم یونیورسٹی میں ایک نوجوان لیکچرر ہیں، پہلے ریڈیو پر تھے۔ انھوں نے گورکھپور میں افسانے کی ایک ورکشاپ رکھی۔ طریقہ یہ رکھا کہ پہلے اردو کا ایک افسانہ نگار اردو میں افسانہ پڑھے گا۔ پھر ایک ہندی کا نقاد اور ایک اردو کا نقاد اس افسانے کا تجزیہ کرے گا۔ اس کے بعد ہندی کا افسانہ نگار ہندی میں افسانہ پڑھے گا اور اس کو ایک اردو والا اور ایک ہندی والا (Analyse) کرے گا۔ تو خورشید احمد نے، جو خود بھی مسلم یونیورسٹی میں اردو پڑھاتے ہیں، ہندی افسانے کا اتنا عمدہ تجزیہ کیا کہ ہم سب بھی اور ہندی والے بھی بے حد خوش ہوئے اور خود ہندی کے جن صاحب کا افسانہ تھا انھوں نے کہا کہ بھئی میرا دل خوش ہوگیا آج کہ کتنا اچھا آپ نے اس کو سمجھا اور (Analyse) کیا۔ تو وہ طریقہ ہے تو بہت اچھا۔ مگر اردو اور ہندی میں ہمارے یہاں تھوڑی سی لاگ ڈانٹ بھی ہے نا۔ اردو ڈرتی ہے، اردو کو شکایت ہے ہندی سے کہ یہ ہمیں کھائے جا رہی ہے۔ اور ہندی کو شکایت ہے کہ

ہماری زبان میں اردو داخل ہو رہی ہے اور اس کا اثر کم نہیں ہو رہا ہے۔ وہ بھی ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ بہت سے ہندی لکھنے والے اردو کے لفظ بہت اطمینان سے استعمال کرتے ہیں۔ اب تو باقاعدہ غزلیں لکھی جا رہی ہیں، اور وہ اردو غزلیں ہیں۔ اب چونکہ دیوناگری میں لکھی اس لیے ہم نے مان لیا کہ ہندی غزل ہے۔ بلکہ ہمارے اردو شاعروں کو وہ مضمون نہیں سوجھتے جو ہندی شاعروں کو سوجھتے ہیں۔ لیکن ادب اور بول چال کی سطح پر تو استعمال ہوتی ہے اردو، مگر اردو کے لیے کوئی ٹھوس کام کیا جائے یہاں پر آ کے ہندی والے رُک جائیں گے، ان کو معلوم ہوگا کہ گویا اردو حریف کی طرح ان کے سامنے آ رہی ہے۔ خاص طور پر اس کی ذمے دار حکومت زیادہ ہے۔ اردو والے بہت بدگمان ہیں سرکاری پالیسیوں سے۔ تو ان سب چیزوں کا اثر کچھ نہ کچھ ظاہر ہے کہ ان کے لکھنے پر پڑتا ہے۔ اردو سیکھنے کے سلسلے میں ہندی والوں کو ذرا آگے بڑھنا ہوگا، کیونکہ اردو والے تو سو فیصد ہندی چاہتے ہیں۔ بلکہ مدرسوں وغیرہ میں جو مولانا لوگ تعلیم حاصل کرتے ہیں ان کے یہاں بھی ہندی اب آ گئی ہے۔ اور جو نوجوان اسکولوں کالجوں وغیرہ کے پڑھے ہوئے ہیں وہ تو ہندی زیادہ بآسانی سے لکھ بھی لیتے ہیں اور پڑھ بھی لیتے ہیں۔ تو یہ جو (Hostility) ہے کم ہونا چاہیے۔ اور یہ اردو والوں میں زیادہ نہیں ہے۔ وہ تو اب مان ہی گئے ہیں کہ ہندی ہم کو پڑھنا ہے، سیکھنا ہے۔ تو ان کو ہندی سے کوئی دشمنی نہیں ہے۔

ساگری سین گپتا: جب میں ہندی پڑھاتی تھی تو ہفتے میں کچھ وقت اردو لکھنا بھی سکھاتی تھی۔ مجھ سے کسی نے پوچھا کہ ہم اردو رسم الخط کیوں سیکھیں۔ تو میں نے کہا کہ یہ ہندی کی تہذیبی تاریخ کا حصہ ہے۔ اگر یہ نہیں سیکھیں گے تو آپ کی ہندی میں کمی رہ جائے گی۔

نیر مسعود: ہاں۔ اگر اردو کو ہندی رسم الخط میں لکھا جائے تو ہم اس طرح اس کو (Appreciate) نہیں کر پائیں گے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے یہ تو ہم نہیں بتا پائیں گے لیکن کچھ رشتہ ہوتا ہے۔ اسکرپٹ سیکھ کے اگر آدمی پڑھے گا تو وہ زیادہ اس کے ذہن میں اور دل میں اترے گی۔

آصف فرخی

نیّر مسعود سے گفتگو

آصف فرخی: نیر صاحب! اردو افسانے میں آپ کا ورود مسعود نہایت خوش گوار اضافہ ہے۔ جس پر میں اکثر حیرت بھی کرتا ہوں۔ آپ اردو اور فارسی کے ممتاز عالم اور محقق ہیں، برصغیر کے علمی حلقوں میں آپ کا نام جانا پہچانا ہے۔ افسانہ نگاری آپ کے لیے کچھ ذریعہ عزت نہیں رہی ہوگی۔ ان سب باتوں کے باوجود آپ افسانے لکھنے کی طرف مائل کیسے ہوئے؟

نیّر مسعود: آصف صاحب! ذریعہ عزت تو استادی اور عالم جو آپ کہہ رہے ہیں، تو نہ عالم ہوں اور نہ وہ ذریعہ عزت ہے، اور نہ افسانہ نگاری ایسی چیز ہے جس کو کہا جائے کہ ذریعہ عزت نہیں ہے۔ یہ ایک آدھ اور لوگوں نے بھی لکھا۔ اصل میں، جو کچھ بھی میں نے لکھا وہ کوئی عزت وزت حاصل کرنے کے لیے نہیں لکھا بلکہ ایک شوق سے لکھا۔ افسانے کا شوق مجھ کو بالکل بچپن ہی سے تھا۔ جو کچھ میں نے پڑھا تو افسانے کا زیادہ مطالعہ ہوا۔ اب اسی سلسلے میں، چوں کہ ہمارے گھر میں کتابیں علمی اور تحقیقی زیادہ تھیں تو ان کا مطالعہ بھی رہا، لیکن اصل شوق، جو ذاتی تھا، وہ افسانے ہی کا تھا۔ تو یہ پڑھتا رہا اور اردو کے جو اچھے افسانہ نگار تھے ان میں قریب قریب سبھی کو پڑھا ہے، جن کو بھی ہماری عمر کے لوگ پڑھتے تھے۔ پھر یہ جب جدید افسانے شروع ہوئے اور ان میں ابہام اور تجرید والا معاملہ تھا جس پر بحثیں ہوتی رہیں، یہ مجھ کو پسند نہیں آیا۔ اور افسانے لکھتا پہلے بھی تھا، مگر یہ کہ وہ اچھے نہیں ہوتے تھے تو ان کو چھپوایا نہیں، تلف کر دیا۔ بعد میں جب 'شب خون' نکلنا شروع ہوا، فاروقی صاحب سے دوستی ہوئی، ان سے بھی گفتگو ہوتی تھی اس موضوع پر۔ تو بھی میرا یہ کہنا تھا کہ اس

طرح کا تجریدی افسانہ جو سمجھ ہی میں نہ آئے کہ افسانہ نگار کیا کہہ رہا ہے، یہ نہیں ٹھیک ہے۔ یعنی یہ معلوم ہو جانا چاہیے کہ آپ جو بات کہہ رہے ہیں، ان الفاظ کا مطلب کیا ہے۔ اب اس مطلب کا کیا مطلب ہے، اس پر چاہے بحث ہو۔ لیکن جو بات کہی جا رہی ہے وہ کم سے کم صاف طور پر واضح ہونی چاہیے۔ کچھ اس خیال سے، اور شوق تو پہلے بھی تھا، ایک آدھ افسانہ لکھا۔ ''سیمیا'' بلکہ پہلے لکھا تھا، لیکن وہ پورا نہیں ہوا تھا اس لیے ''نصرت'' پہلے چھپ گیا۔ ''نصرت'' اصل میں ایک خواب تھا۔ ''نصرت'' جو ہے وہ پورا تقریباً خواب کا واقعہ ہے۔ اور یہ جو لڑکی اس میں دکھائی ہے، یہ بھی تھی بچپن میں۔ ہم کھیلتے تھے ساتھ۔ تو خیر، وہ الگ ایک دلچسپ قصہ ہے اس خواب کا بھی۔ تو بیچ میں یہ ہو گیا تو ''نصرت'' پہلے لکھا گیا ورنہ اصلاً ''سیمیا'' پہلے شروع کیا تھا۔ اور خوف اتنا تھا کہ فاروقی صاحب پر یہ ظاہر کیا کہ یہ میرا لکھا ہوا نہیں ہے بلکہ ترجمہ ہے۔ خیر، فاروقی صاحب نے اس کو پسند کیا، چھاپ دیا۔ اتنے عرصے میں سیمیا بھی مکمل ہو گیا۔ یہ بھی لکھ لیا۔ اس کے بعد بہت وقفے وقفے سے چند افسانے سب ملا کے یہ گیارہ لکھے، پابندی سے نہیں لکھ رہا ہوں۔ لیکن محرک گویا... اصل محرک تو بس اپنی خواہش ہے کہ یہ میرا شوق ہے افسانے لکھنے کا۔

آصف فرخی: ان افسانوں کی فضا اور زبان اور ان کے کردار، وہ اردو کے اور افسانے، بلکہ اردو افسانے کا جو مرکزی دھارا ہے اس سے خاصے مختلف نظر آتے ہیں۔ یعنی آپ نے خود ایک قاری کے طور پر دیکھا کہ پہلے واقعیت پسند افسانہ لکھا جا رہا تھا پھر تجرید اور علامت کا دور دورہ تھا اور اب یہ کہا جا رہا ہے کہ کہانی پھر واپس آ رہی ہے۔ مگر آپ کے افسانے اس قسم کے رجحانات سے اور درجہ بندیوں سے بالکل الگ نظر آتے ہیں۔ تو صاحب یہ کیا طلسم ہے؟

نیّر مسعود: اب اس میں کوئی بہت ہی منظّم کوشش تو نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جیسی سب کی خواہش ہوتی ہے کہ ہم ذرا دوسروں سے مختلف لکھیں، تو اب خالص حقیقت پسندی کا زمانہ تو نہیں رہا، اور تجرید اور سخت ابہام، یہ ذاتی طور پر مجھ کو پسند نہیں تھا۔ تو میں نے یہ سوچا کہ ان دونوں کے بیچ کی کوئی چیز ہو، حقیقت موجود تو ہو اس میں لیکن بالکل

عریاں حقیقت کے طور پر نہ ہو۔ اچھا، فضا کا جو ذکر آپ نے کیا، تو اصل میں اس فضا سے میں تھوڑا پریشان سا رہتا ہوں، اس لیے کہ مجھ کو خود یہ فضا دھندلی دھندلی سی معلوم ہوتی ہے جو میں نہیں چاہتا تھا۔ لیکن وہ کسی طرح آ جاتی ہے، اور اس میں ایک ،گویا خواب ناک سی کیفیت معلوم ہوتی ہے، گویا خواب کا بیان ہو رہا ہے۔ یہ میری شعوری کوشش بھی نہیں ہے، نہ یہ بہت اچھی بات معلوم ہوتی ہے مجھ کو۔ مگر یہ کہ لوگ اس کو بھی پسند کرتے ہیں، میں اس کو اپنی خوش قسمتی سمجھتا ہوں۔ اب جو اس خواب ناکی کے علاوہ اگر فضا ہے، تو اس میں زیادہ ہاتھ زبان کا ہے۔ زبان کی طرف میں نے واقعی بہت توجہ کی۔ اس لیے کہ اردو نثر کے زوال کی مجھ کو بہت شکایت ہے۔ آپ سب کو محسوس ہو رہا ہوگا کہ نثر کو ایک تخلیقی چیز کی طرح برتنے کی طرف توجہ کم ہو گئی ہے، خاص طور پر ہمارے جو نوجوان لکھنے والے ہیں۔ چند لوگ ہیں، ہمارے قمر احسن ہیں جیسے، ان کی زبان بہت مضبوط ہے، خود آپ کی زبان ہے، حسین الحق ہیں، ورنہ نئے لکھنے والوں میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زبان پر قابو نہیں ہے۔ تو سب سے زیادہ کوشش جو میں نے کی، وہ زبان ہی تھی کہ درست رکھنے کی اور جو بات کہنا ہے اس کے لیے کس قسم کے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ اب اس کا اثر کسی طرح پڑا ہوگا جو ظاہر ہے کہ آپ لوگ، نقاد لوگ زیادہ سمجھ سکتے ہیں کہ زبان کا کیا اثر افسانے کی فضا وغیرہ میں ہے۔ کچھ سبب یہ بھی ہے کہ میرے خود بھی خیالات بہت واضح نہیں ہیں، مبہم سے ہیں، تو جب الفاظ ان کو ادا کرتے ہیں تو ایک طرح کا دھندلا پن سا اس میں آتا ہے، اور وہ فضا دوسری معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ فضا حقیقتاً تو یہی جو ہماری آس پاس کی زندگی ہے، وہی فضا ہے اس میں بھی، کردار بھی وہی ہیں۔ کہیں کہیں یہ شبہ ہوتا ہے کہ یہ شاید کسی اور زمان و مکان کی کہانیاں ہیں، لیکن اس میں ظاہر ہے کہ وہ اسی زندگی ہی سے لی گئی ہے۔

اب یہ کہ محل وقوع مثلاً ''سیمیا'' کا اور ''مار گیر'' کا وہ شہر سے ہٹا دیا گیا ہے۔ دقت یہ ہے کہ اگر شہر کی فضا وہ نہیں ہے جس سے میں واقف ہوں کہ بتا سکوں کہ یہ فلاں جگرافیائی علاقے کا واقعہ ہے۔ تو جو آپ کو نئی یا نامانوس سی فضا محسوس ہوتی ہے، اس

کا سبب اصل میں یہ ہے کہ خود میرے ذہن میں بھی وہ فضا..... میری پہچانی ہوئی نہیں ہے۔

آصف فرخی: افسانوی ادب میں ایسی فضا جو نا مانوس ہو، اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ Tolkien نے بالکل ایک تخیلاتی، جگرافیہ ہی تخلیق کیا ہوا ہے اور اس میں دریا اور پہاڑ اور بستیاں ہیں جن کا روئے زمین پر کوئی وجود نہیں ہے۔ یا پھر ایک جگرافیہ ہمارے یہاں داستانوں کا ہے، کہ ان میں نام الگ سہی، مثلاً طلسم اور در بند وغیرہ۔ مگر کلچر بہت آسانی کے ساتھ پہچانا جاتا ہے۔ اس سے بالکل مختلف صورت حال یہ ہے کہ ہمارا ۳۰ اور ۴۰ کے زمانے کا افسانہ ہے کہ ایک بہت ہی واضح سماجی اور سیاسی سیاق و سباق رکھتا ہے۔ آپ کے ہاں ویسے سیاق و سباق نظر نہیں آتے، ان معنوں میں کہ زمان و مکان میں ان کہانیوں کو کس مقام پر رکھا جائے۔ اس بارے میں وہ کہانی خود کوئی سراغ نہیں دیتی؟

نیّر مسعود: ہاں! میں نے کوشش کی ہے کہ باقاعدہ طور پر یہ بتایا نہ جائے، اور اسی وجہ سے ناموں کے استعمال سے بہت گریز کیا ہے میں نے۔ اب اس وقت یاد تو نہیں آ رہا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ بہ مشکل تین چار نام ان سب کہانیوں میں آئے ہوں گے۔ شہروں کا نام بھی شاید ایک آدھ جگہ آ ہی گیا ہو۔ مذہب کا حوالہ بھی نہیں ہوتا ہے۔ اسی لیے جیسے ''سیمیا'' میں قبرستان کا ذکر نہیں کیا گیا، اس کے لیے مردہ میدان کا الفاظ استعمال کیا، کہ واضح طور پر یہ نہ معلوم ہو کہ یہ مسلم قبرستان ہے۔ تو یہ تو میں نے کوشش کی کہ کسی زمان و مکان کے خانے میں وہ فٹ نہ ہو سکیں۔ لیکن یہ نہیں کوشش تھی کہ وہ ان زمان و مکان سے ماورا، یا الگ ہٹ کر کوئی چیز ہو۔ اصل یہی ہے کہ وہ ہیں تو ہمارے ہی زمان و مکان، مثلاً ''اوجھل'' ہے تو 'اوجھل' کو place کیا جا سکتا ہے میرے گویا بچپن کا جو زمانہ تھا، اس وقت کی فضا اس میں ہے۔ ''عطرِ کافور'' میں بھی ہے، لیکن اس کی پہچان کی جو چیزیں ہیں ان کا ذکر کرنے سے گریز کیا ہے میں نے عمداً۔ تو پھر وہی ایک طرح کی دھندلاہٹ سی آ گئی ہے کہ واضح طور پر معلوم نہیں ہو پا رہا ہے۔ اس کی کوشش میں نے کی، اور اس میں واقعی محنت بھی کرنا پڑی کہ بالکل

واضح طور پر آپ نشاندہی نہیں کر سکتے کہ یہ ۱۹۲۰ یا ۴۰ء کے آس پاس کے لکھنؤ کا قصہ ہے، یہ نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن یہ کہ میرے ذہن میں وہ زمانہ رہتا تو ہے، بس اس کو بتانا نہیں چاہتا ہوں کہ یہ فلاں زمانے کا قصہ ہے۔

آصف فرخی: آخر اس نہ بتانے کی وجہ کیا ہے؟ لوگ بتانے پر اتنی محنت نہیں کرتے جتنی آپ نہ بتانے پر کرتے ہیں؟

نیر مسعود: (ہنسی) بھئی یہ ذرا ٹیڑھا سوال ہے۔ بتانے میں ایک طرح سے ذمے داریاں بڑھ جاتی ہیں۔ اب وہ آپ نے شروع میں عالم والم کہا، تو عالم تو نہیں لیکن تحقیق سے مجھ کو سروکار رہتا ہے، تو محقق کی کچھ ذمے داریاں ہوتی ہیں۔ اگر کوئی حوالہ آپ نے زمان و مکان کا دے دیا تو پھر اصولاً ایسی کوئی چیز نہیں ہونی چاہیے آپ کے افسانے میں، جو اس حوالے کے خلاف ہو جائے۔ بہت سیدھی سی مثال ہے کہ فرض کیجیے، اگر آپ ۲۰ء کا قصہ لکھ رہے ہیں تو پھر ساری چیزیں آپ کو ایسی رکھنا ہے جو ۲۰ء کی ہوں، ایسی نہ ہوں جو ۲۰ء میں نہ ہوں، اور ۵۲ء میں آئی ہوں۔ تو وہ ذمے داری بہت بڑھ جاتی ہے۔ اور یہ ایک طرح کی احتیاط پسندی ہے جو تحقیق کی وجہ سے طبیعت میں پیدا ہوئی۔ آپ اس کو سہل نگاری بھی کہہ سکتے ہیں۔

(ہنسی) یہ ذمے داری سے بچنے کے لیے میں نے کیا کہ خاص طور پر زمان و مکان کا حوالہ نہیں دیتا۔

آصف فرخی: اگر گریز کی وجہ سے آپ کی کہانیوں کی ایک خصوصیت یہ متعین ہوئی ہے کہ ان کا رشتہ جدید افسانے کے ساتھ ساتھ، کہانی کے اس اسلوب سے بھی جا ملتا ہے جسے آپ فنتاسی کہہ سکتے ہیں، یا رومانوی مصنفوں کا جو اسلوب تھا جس کی ایک شکل ہو فمین کے ہاں یا ایڈگر ایلن پو کے ہاں ملتی ہے۔ آپ کی کہانیوں کا یہ رشتہ بہت مضبوط نظر آتا ہے؟

نیر مسعود: جی ہاں! بس اس میں کوئی بھی بہت شعوری کوشش تو نہیں ہے۔ فنتاسی تو میں بالکل لکھنا چاہتا ہی نہیں ہوں۔ اور ان کہانیوں میں بھی فنتاسی ان معنوں میں نہیں ہے کہ یہ کہا جا سکے کہ اس طرح کے واقعات تو ہماری زندگی میں پیش نہیں آتے۔ یہاں تک کہ مثلاً

''مار گیر'' کا قصہ بھی، جو بعض لوگوں کو بہت زیادہ فنٹاسی معلوم ہوتا ہے، اس میں کوئی ایسی غیر حقیقی بات یا حقیقت کے منافی بات میں نے نہیں رکھی۔

سیمیا میں بھی کوئی ایسی بات..... مثلاً یہ عمل سیمیا ہے، تو یہ عمل ہوتا تھا۔ میں نے تو خیر منشی میڈی لال کی ایک کتاب تھی ''مجموعہ عملیات نادرہ'' اس میں یہ عمل پڑھا تھا سیمیا کا۔ ہاں اس سلسلے میں ایک دلچسپ بات جملہ معترضہ کے طور پر بتا دوں، جو فوراً کہنے میں بڑی سنسنی خیز معلوم ہوگی۔ ''سیمیا'' میں نے لکھا تھا قریب بارہ برس کی عمر میں۔ اور اس وقت اس کی وہی حیثیت تھی جو بارہ برس کا ایک بچہ لکھے گا کہ ایک آدمی تھا، اور اس نے ایک کتا پالا تھا، اور اس کو سیمیا کا شوق ہوا، اور اس میں کتے کا استعمال کیا لیکن اس عمل کے دوران کتا پاگل ہو گیا تھا اور اس آدمی کو کاٹ لیا، اور جب آدمی نے اپنے عمل سے پانی برسایا تو اس پانی کے برسنے کے اثر سے اس پر وہ سگ گزیدگی کا دورہ پڑا اور وہ مر گیا۔ تو یہ کہانی میں نے بہت پہلے بچپن میں لکھی تھی۔ وہ بعد میں بہت تفصیل کے ساتھ 'سیمیا' کی صورت میں اب بالکل ظاہر ہے کہ دوبارہ لکھی۔ اس کا پتہ بھی نہیں کہ اب کہاں وہ بچگانی کہانی۔ اس دوران آپ کا سوال بالکل بھول گیا کہ کیا پوچھا تھا آپ نے (ہنسی)۔ جملہ معترضہ میں یہ بڑی خامی ہوتی ہے۔

آصف فرخی: سوال یہ تھا کہ آپ کی کہانیوں میں جدید افسانے سے زیادہ پو کی ٹیلز Tales کا جو انداز ہے، اس سے خاصا قریبی رشتہ پایا جاتا ہے؟

نیرّ مسعود: ہاں! پو کا اثر تو ہونا چاہیے اس لیے کہ پو مجھ کو بے حد پسند ہے، اور چوں کہ اس کے ہاں بھی ایک طرح سے بالکل حقیقت نگاری واضح طور پر نہیں ہے۔ اس کا اثر کچھ تو غیر شعوری طور پر پڑا ہوگا مجھ پر۔ اور پھر وہی بات کہ افسانے کو بالکل ایک حقیقی واقعے کی طرح بیان کرنا چوں کہ پسند نہیں تھا مجھ کو، اس لیے ناگزیر تھا کہ اس میں Tale والی کیفیت آجائے، کوئی کیفیت تو آنا ہی تھی۔ کچھ ظاہر ہے کہ اس طرح کی ٹیلز وغیرہ پڑھی ہوئی ہیں اور پسند بھی ہیں، تو وہ انداز آ گیا ہو۔ ویسے میری کوشش تو یہی رہتی ہے کہ وہ کچھ حکایت قسم کی چیز نہ معلوم ہو، اور مجھ کو خود اب بھی محسوس نہیں ہوتا کہ اس

طرح کی ٹیلز کا انداز ہے، لیکن ظاہر ہے کہ پڑھنے والے محسوس کرتے ہیں اور وہ زیادہ مستند ہیں لکھنے والے کی اپنی رائے کی بہ نسبت کہ کہانی میں یہ چیز ہے، اور وہ چیز نہیں ہے۔ زیادہ مستند وہ ہے جو پڑھنے والا محسوس کرتا ہے۔

آصف فرخی: آپ کی کہانیوں کی فضا بعض دفع رکی رکی سی اور بند بندسی معلوم ہوتی ہے جس سے بعض لوگوں کو یہ گمان گزرتا ہے کہ یہ کہانیاں خاصی Morbid ہیں۔ تو کیا خود آپ کو محسوس ہوتا ہے کہ آپ کی کہانیوں میں Morbidity ہے؟

نیّر مسعود: Morbidity..... اب اس سے قطع نظر کہ آپ یہ اچھے معنی میں استعمال کر رہے ہیں یا برے معنی میں استعمال کر رہے ہیں، لیکن Morbidity غالباً ہے ان کہانیوں میں۔ کچھ تو میں خود جانتا ہوں اور کچھ آدمی کو اپنے بارے میں خوش فہمیاں ہوتی ہیں کہ وہ سمجھتا ہے کہ نہیں ہے، تو بھی ہوتی ہے۔ تو Morbidity ہے صاحب۔ اب برا ہو یا بھلا ہو، یہ انشاء اللہ رہے گی بھی آخری افسانے تک۔ (ہنسی) اب برا بھی نہیں معلوم ہوتا تھوڑا سا Morbid ہونا۔ بالکل صحت مند افسانہ کون سی اچھی چیز ہے؟ اس کے لیے اور اصناف موجود ہیں، آپ لکھیے، لیکن افسانے میں تھوڑا سا Morbidity آ جائے اور پیچیدگیاں اور پریشانیاں جو ہیں، وہ سب آ جائیں تو کیا حرج ہے؟ لیکن یہ کہ اس کی نشاندہی آپ کریں یا کوئی اور کرے، تو میں دلچسپی سے اس کو سنوں گا۔ اس لیے کہ جیسا میں نے عرض کیا، مجھ کو خود زیادہ علم نہیں ہے، بس یہ احساس ضرور ہے کہ Morbidity ہے افسانے میں کسی حد تک۔

آصف فرخی: بھئی دیکھیے، Morbid کا لفظ 'مریضانہ' کے معنی میں تو نہیں استعمال کیا ہے؟

نیّر مسعود: نہیں! اگر آپ کریں بھی تو اس پر اعتراض تھوڑی ہے مجھے۔ مریضانہ اگر ہے کسی آدمی کا مزاج، تو کیوں نہ وہ اس کو ظاہر کرے؟

آصف فرخی: ہم اس لفظ کی وجہ سے الجھ سے گئے، Morbid کا لفظ کچھ ان کہانیوں کی اس خاصیت کے لیے پوری طرح مناسب نہیں ہے۔ آپ نے کہا کہ آپ کی یہ تمام کہانیاں آپ کے بچپن میں اور اس زمانے میں Rooted ہیں، تو جس شہر کا نام آپ نے نہیں لیا، کہیں پس منظر میں سے، دھند سے اس کی عمارتیں، حویلیاں اور

دالان، محراب اور منبر جھلکتے ہیں......؟

نیّر مسعود: ہاں! وہ تو جھلکے گا، ظاہر ہے۔

آصف فرخی: اور یہ جھلکتا ہوا شہر لکھنؤ سے بہت ملتا ہوا نظر آتا ہے.....؟

نیّر مسعود: ہاں! ہاں.....

آصف فرخی: تو ان کہانیوں میں Morbidity سے زیادہ، ایک Decadent شہر کی Decadent جھلک ہے......؟

نیّر مسعود: Decadence اب میں پھر وہی عرض کروں گا کہ یہ جھلک اگر آپ کو محسوس ہو رہی ہے تو مجھے اتفاق تو کرنا ہی پڑے گا، کیوں کہ میں کس طرح کہہ سکتا ہوں کہ نہیں صاحب، جھلک نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ آپ فرضی بات کہہ رہے ہیں یا غلط بات کہہ رہے ہیں۔ تو اب یہ کہ میں نے اس کو جھلکانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جس فضا میں افسانے قائم ہوئے ہیں، وہ اسی شہر کی فضا ہے، اور اس شہر سے مجھ کو دلچسپی بھی، علاوہ اس کے کہ وہ وطن ہے میرا، کچھ ہے یہ عجیب و غریب شہر، یوں بھی اس سے دلچسپی مجھ کو بہت ہے۔ اور تماشے بھی بہت یہاں دیکھے ،زوال وغیرہ کے۔ میں تو پیدا ہی ہوا ہوں تو یہاں کا معاشرہ زوال پذیر ہو چکا تھا، اور اس کے بعد اور بھی زیادہ زوال اس میں ہوتا گیا۔ محراب سے گویا مجھ کو کچھ ذاتی طور پر عجیب سی کیفیت ہے کہ مجھ کو بڑی خیال انگیز معلوم ہوتی ہے۔ علامت میں اس کو نہیں کہوں گا، کیوں کہ علامت ولامت نہیں ہے وہ کسی چیز کی، لیکن اس میں ایک بڑی کیفیت ہے۔ ہر محراب میں کئی داستانیں پوشیدہ ہیں۔ کچھ اس کا سبب غالباً یہ بھی ہے کہ واشنگٹن اورنگ کے الحمرا والے افسانے مجھ کو بہت پسند تھے اور اس میں محراب کا ذکر بار بار آتا ہے۔ یوں بھی محراب کی صفت بھی یہ ہے کہ پوری عمارت مٹ جائے گی، محراب اپنی ساخت کی وجہ سے باقی رہ جاتی ہے۔ تو لکھنؤ میں تنہا کھڑی ہوئی محرابیں ایک زمانے میں بہت تھیں، اب تو کم ہیں۔ اور اس طرح کے مکان بہت دیکھے میں نے، اور آپ کو وقت ملے گا تو نکلیے گا میرے ساتھ، تو آپ دیکھیے گا کہ ایک محراب ہے اور کئی فرلانگ ادھر ادھر چھوٹے بڑے ٹکڑے

دیواروں کے لکھوری اینٹوں کے، جن کو آپ غور سے دیکھیں تو پوری اس حویلی کا نقشہ ذہن میں آ جائے گا کہ وہ کیسی ہوگی۔ اور پھر فطری طور پر یہ خیال آتا ہے ذہن میں کہ کس طرح جب اس کی اصل شکل ہوگی تو کیسی ہوگی اور اس کے رہنے والے کیسے ہوں گے۔ اور چوں کہ میں واقف ہوں بھی، لکھنؤ میں ہی رہتا ہوں، اور اپنے بزرگوں سے یہ سب واقعات سنے بھی ہیں۔ پرانی عمارتوں کے نقشے کچھ خود دیکھے، کچھ سنے، کچھ تاریخ اودھ سے مجھ کو دلچسپی ہے۔ تو وہ سب چیزیں جو پس منظر میں تھیں اور وہ چیزیں جو میرے سامنے آئیں اور میرے سامنے ختم ہوئیں، یہ سب پھر آ کر مجتمع ہو جاتی ہیں محراب، دالان، راہداری اور ایسی باتوں میں تو ان کا ذکر آتا بھی ہے، اور ان کے ساتھ ان کے پس منظر میں جو ساری چیزیں موجود ہیں، تو وہ لکھنے میں تھوڑی بہت جھلک........ جھلکنا تو میں نہیں کہوں گا، اصل میں یہ عجیب چیز ہے آصف صاحب! آپ نے تو خیر محسوس کیا ہوگا اس کو کہ بہت سی چیزیں ایسی ہو سکتی ہیں جو آپ بیان نہ کریں افسانے میں، اور پڑھنے والے کو محسوس ہو کہ یہ اس میں بیان کی گئی ہے۔ یہ موجود ہے کہ نہیں، وہ تو الگ چیز ہے کہ آپ نے اشارہ دے دیا اور پڑھنے والے کا ذہن متحرک ہو گیا، لیکن ایسا بھی ہوتا ہے کہ آپ نے دو چیزیں بیان کی ہیں، اور پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو رہا ہے کہ آپ نے ان کے انسلاکات میں کوئی نہ کوئی ایسی چیز بھی بیان کی ہے جو حقیقت میں بیان نہیں کی گئی ہے۔ خود اپنے افسانوں میں میں نے دیکھا، بعض لوگوں نے ذکر کیا کہ ایسی چیزیں دیکھی ہیں جو میں نے نہیں لکھیں۔ مثلاً نسوانی جسم کی خوشبوئیں۔ تو یہ شاید دو جگہ ہی لکھا ہے۔ اسی طرح قدموں کی آہٹ۔ یہ بھی دو جگہ ہے اور بس۔ لیکن شبہ یہ ہوتا ہے کہ ان کہانیوں میں بہت ہے ان چیزوں کا ذکر۔ تو وہ اصل ذکر گویا کاغذ پر نہیں آیا ہے، لیکن لکھنے والے کے ذہن میں وہ ہے۔ تو یہ کسی پراسرار طریقے، میں نے دیکھا کہ یہ پڑھنے والوں پر بھی عیاں ہو جاتا ہے۔ اس میں بھی میں نے کوشش نہیں کی۔ اچھا، اب اس کو آپ ایک طرح کا کاروباری راز سمجھ لیجیے کہ بہت سی چیزوں کا ذکر عمداً نہیں ہے۔ پوری داستان کبھی تو میرے ذہن میں نہیں تھی اور کبھی ذہن میں

تھی مگر میں نے لکھی نہیں۔ مثلاً ''اوجھل'' کے جتنا لکھا تھا، سب شامل کر دیتا تو اس کا قریب دس گنا افسانہ تھا یہ۔ جن چیزوں کا صرف ذکر ہے، مثلاً عورتوں سے اس کی ملاقاتوں کا، تو یہ سب تفصیل سے لکھا تھا۔ اس کے بعد اس کو ہٹا دیا۔ ''وقفہ'' میں باپ کا جو حال ہے، تو باپ کی پوری کہانی میرے ذہن میں ہے۔ وہ میں نے لکھی نہیں تھی مگر میرے ذہن میں ہے۔ باپ کی شادی، اس کے بچے کی پیدائش، ماں کس وقت مری، کس طرح مری، ماں کے مرنے کے بعد باپ کا کیا حال ہوا، یہ سب ذہن میں ہے لیکن اس کا بیان نہیں کیا گیا ہے۔ بیان صرف اتنا رکھا ہے ''وقفہ'' میں کہ باپ جہاں بیٹھتا ہے، اس کے اوپر چھت سے ایک آرائش لٹک رہی ہے، تو کیوں لٹک رہی ہے، کیا ہے، یہ میں نے بھی نہیں بتایا، لیکن پڑھنے والے کو کچھ محسوس ہوتا ہے کہ اس میں کچھ ہے، اس کے پیچھے کوئی کہانی ہے۔ تو وہ کہانی میرے ذہن میں تو صاف ہے۔ اسی طرح ''عطر کافور'' میں ماہ رخ سلطان کی گویا پوری کہانی اپنے ذہن میں ترتیب دے لی تھی، اور اس غرقاب دوشیزہ جو ''سیمیا'' میں ہے، وہ تو پوری لکھی بھی تھی جو بعد میں نکال دی تھی۔ تو اب مجھے معلوم نہیں کہ یہ محض میرا واہمہ ہے یا اس میں حقیقت ہے، میرا خیال ہے کہ جب ایک چیز کو وجود میں لے آیا جائے، اس کے بعد اس کو ہٹا دیا جائے، تب بھی اس کا وجود کسی نہ کسی صورت میں باقی رہ جاتا ہے۔ مثلاً آپ یہاں بیٹھے ہوئے ہیں اس صوفے پر۔ یہاں سے ہٹ جائیں گے تب بھی کسی حد تک، بہت ہی مبہم یا موہوم سا آپ کا وجود یہاں رہے گا۔ یعنی اس صوفے میں، اور اس صوفے میں جس پر کوئی شخص نہیں بیٹھا ہے، ابھی وہ بن کر آیا ہے فرنیچر کی دکان سے، اس میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اب ظاہر ہے کہ اس فرق کو الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا، لیکن محسوس کیا جا سکتا ہے۔ تو میں نے یہ سوچا تجربے ہی کے طور پر، کہ آیا افسانے میں بھی یہ ممکن ہے کہ نہیں کہ ایک کہانی ہم پوری بنا لیں اور اس کو بیان نہ کریں، اشاروں میں بھی بیان نہ کریں، یہ نہیں کہ ملخّص طور پر ذکر کر دیا جائے اس کا، اور پڑھنے والے کو محسوس ہو کہ کوئی کہانی موجود ہے، اور اس کے ذہن میں بھی کہانی بن

جاتی ہے چاہے بہت ہی مبہم قسم کی ہو۔ تو یہ مجھ کو احساس ہوا کہ اس چیز میں کامیابی ہو سکتی ہے۔ اگرچہ میں خود کوئی بہت کامیاب نہیں رہا لیکن اس طرح کی کامیابی ہو سکتی ہے۔ اس کی ایک مثال ہے، غیر ادبی مثال ہے لیکن بہت دلچسپ ہے۔ ایک خاتون تھیں جنھیں کھانا پکانے کی مہارت تھی۔ تو انھوں نے جو کھانا تیار کیا تو آدھ پاو گھی جس ہانڈی میں پڑنا تھا، اس میں کوئی ڈھائی کلو ڈالا، اور ہانڈی پکانے کے بعد اس میں سے اتنا نکال لیا کہ ستا اس میں وہی رہا آدھا پاؤ۔ لیکن اس ہانڈی کی کیفیت وہی تھی جیسے بہت عمدہ اور خاصگی کھانا ہو گیا۔ تو یہ چیز کسی حد تک افسانے میں بھی......شاعری میں تو بہت یہ چیز کام آئے گی، لیکن افسانے میں کسی حد تک یہ چیز کام کرتی ہے کہ اگر جو واقعہ آپ بیان کر رہے ہیں، اس کے مختلف جو ضمنی واقعات ہیں، اگر آدمی انھیں اپنے ذہن میں ترتیب دے لے یا لکھ بھی لے، اور اس کے بعد نکال لے۔ اب یہ نکالنا ذرا ہمت کا کام ہوتا ہے۔ اس میں، میں نے ہمت سے کام لیا۔ اپنی کسی بھی تحریر کو تلف کرنا اچھا نہیں معلوم ہوتا، لیکن کاٹا میں نے خوب بے دھڑک ہے، اور یہ سب افسانے اصلاً اس سے بہت زیادہ طویل تھے۔ تو اس کی وجہ سے وہ چیز تھوڑی بہت آ گئی ہوگی کہ جتنا بیان کیا جا رہا ہے اس کے علاوہ بھی اس میں کچھ اور موجود ہے، اور کسی وجہ سے لکھنے والے نے بیان نہیں کیا۔ اور اصل دقت جو مجھ کو پیش آتی ہے، وہ اسی میں آتی ہے کہ کیا چیز رکھی جائے اور کیا نہ رکھی جائے، اور کیا بیان کیا جائے، اور اس سے کم اہمیت کی نہیں بلکہ زیادہ ہی اہمیت کی بات یہ ہے کہ کیا نہ بیان کیا جائے۔

آصف فرخی: اس کچھ بیان کر دینے اور کچھ چھوڑ کر بھی اس کے لیے گنجائش رکھنے سے بعض مرتبہ آپ کی کہانیوں میں ناول کی سی کشادگی کا احساس ہوتا ہے۔ پڑھنے والوں کو یہ آس سی بندھتی ہے کہ لکھنے والا ناول کی طرف لے جائے گا، اور کہانی کو Follow up کرے گا۔ بعض دفع آپ کہانی کو ایسے مقام پر چھوڑ دیتے ہیں کہ جہاں وہ ابھی نقطۂ عروج پر نہیں پہنچی ہے، اور لگتا ہے کہ اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت طلب کر رہی ہے؟

نیّر مسعود: ہاں! اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ڈرامائی خاتمے سے نہیں معلوم کیوں بچپن ہی سے

چڑھتی۔ یہ بات ہے کہ افسانے کا انجام ڈرامائی نہ ہونا چاہیے، تو اگر ڈرامائی نہ ہونا چاہیے تو یہ محسوس نہ ہو کہ بس اب افسانہ ختم ہو گیا، کچھ نہیں رہا۔ کچھ یہ بھی ہوتا ہے کہ یہ خواہش سی رہتی ہے کہ یہ افسانہ اور لکھیے، یا اس سلسلے کا اور افسانہ لکھا جائے۔ ناول لکھنے کا ارادہ تو نہیں کیا، نہ آئندہ شاید لکھوں گا اس لیے کہ ناول لکھنا مجھ کو بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اور کم سے کم میں غالباً بالکل نہیں لکھ سکوں گا ناول۔ لیکن افسانوں میں یہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ محسوس ہو کہ ابھی پوری طرح ختم نہیں ہوا افسانہ، بلکہ اس کے جس حصے کا بیان کیا جا رہا ہے صرف وہ مکمل طور پر حصہ ختم ہو گیا۔ خود ''سیمیا'' میں اس طرح کی کوشش کر کے...... ویسے افسانے اس ترتیب سے نہیں لکھے گئے، لیکن سیمیا کے افسانوں میں شروع سے آخر تک ایک طرح کا ربط ہے کہ ایک شخص کی داستان ہے جو سلسلہ وار بڑھ رہی ہے۔ بلکہ محمود ایاز صاحب نے تو مجھ کو یہ لکھا کہ آپ انہیں افسانے کیوں کہہ رہے ہیں، یہ تو ایک مکمل کتاب ہے۔ لیکن میرا ارادہ یہ نہیں تھا کہ اس کو ناول کی طرح لکھوں، بلکہ سب افسانے ایک دوسرے سے مربوط ہوں۔ چنانچہ آخر میں جب ''مسکن'' لکھا تو اس کو اس موڑ پر ہی گویا ختم کر دیا جہاں سے ''اوجھل'' شروع ہوا تھا۔ وہیں ختم ہو گئی وہ کہانی۔ کچھ اپنی یہ کمزوری بھی ہے کہ نیا پلاٹ ذرا مشکل سے سوجھتا ہے۔ بلکہ پلاٹ تو اصل میں سوجھتا ہی نہیں اچھا مجھ سے، کچھ دھندلا سا خاکہ اس کا ذہن میں آتا ہے۔ تو اس میں یہ آسانی معلوم ہوتی ہے کہ پہلے کی کوئی کہانی ہے تو اس میں سے کوئی چیز نکال کر اس کو آگے بڑھا دیا جائے۔ لیکن اصلاً اس بات کی کوئی بہت کوشش میں نے نہیں کی ہے کہ کہانیاں پڑھنے میں یہ محسوس ہو کہ نامکمل ہیں، ابھی کچھ اور بھی کہنا ہے۔ اب اس کو کمزوری بھی آپ کہہ سکتے ہیں کہ اس طرح سے ختم نہیں کر پاتا ہوں افسانے جیسے یہ معلوم ہو کہ اب بالکل ختم ہو گیا ہے افسانہ یہاں پر۔ کچھ نہ کچھ ناتمامی کا احساس رہتا ہے۔

آصف فرخی: ابھی یہ بات ہو رہی تھی کہ یہ افسانے، رجحانات کے اس دھارے سے قدرے مختلف ہیں جو اردو افسانے میں جاری و ساری رہی ہے۔ آپ نے جن افسانہ نگاروں کو پڑھا ہے، تو آپ ان سے کس طرح Relate کرتے ہیں؟ کون سی

چیزیں آپ کو بھاتی ہیں، کون سے افسانہ نگار پسند آتے ہیں، کون سے نہیں آتے؟

نیّر مسعود: اب میرے جو پسندیدہ افسانہ نگار اردو کے ہیں، وہ یوں ہے کہ سب سے زیادہ تو مجھ کو غلام عباس صاحب پسند ہیں۔ پھر حیات اللہ انصاری ہیں۔ اس کے بعد اپنے زمانے کے، یعنی جو معاصرین ہیں، ان میں بہت لوگ ہیں۔ انتظار حسین کا سب سے پہلے نام آئے گا۔ لیکن تاثر جن سے میں نے قبول کیا وہ........ میرا خیال ہے کہ غلام عباس کو ہونا چاہیے، اس لیے کہ میں نے اس طرح پڑھا ہے۔ جیسے کسی استاد کی چیز پڑھی جائے، اور اس طرح کہ گویا اس سے سیکھنا چاہیے، غلام عباس سے، کہ کہانی کس طرح بیان کی جائے۔ پھر باہر والوں میں کافکا اور پو اور ایملی برانٹی اور دوستوئفسکی ہیں۔ تو ان میں بھی ایملی برانٹی اور دوستوئفسکی کے بارے میں تو یہ محسوس ہوا کہ ان کی پیروی نہیں ہو سکتی، کسی بھی طرح سے ان کا اثر قبول نہیں کیا جا سکتا، ان کے ہاں اس طرح کی کوئی چیز نہیں ہے کہ دوسرا اس کو اپنا سکے۔ کافکا اور پو کے ہاں نسبتاً یہ محسوس ہوا کہ ان کو گویا بطور درسی کتاب کے پڑھا جا سکتا ہے۔ تو اب جان کر ظاہر ہے کہ میں نے کوشش نہیں کی ہے، لیکن میرا خیال ہے کہ ان کا اثر مجھ پر پڑا ہوگا۔ اس لیے کہ ان کو پڑھ کر یہ خواہش بھی ہوتی تھی کہ اس طرح کا لکھا جائے کہ کچھ ان چیزوں کی جھلک آ جائے اس میں۔ اچھا، خود عظیم بیگ چغتائی اور رفیق حسین، جن پر آپ نے بہت اچھا مضمون لکھ دیا ہے، ان کے ہاں مجھ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ گویا یہ لوگ درس کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان سے آدمی سیکھ سکتا ہے کہ افسانہ کس طرح لکھا جائے۔ اب ظاہر ہے کہ باقاعدہ کوشش کسی کی پیروی یا نقالی کی نہیں کی ہے، لیکن یہ چوں کہ ماڈل اپنے ذہن میں تھے، اس لیے ان کا اثر کچھ نہ کچھ تو ضرور ہوا ہوگا۔ کوشش بہر حال، جیسی سب کرتے ہیں کہ، مختلف لکھا جائے، جیسے افسانے عام طور پر لکھے جا رہے ہیں، ویسے نہ لکھیں۔ اس کا سبب یہ نہیں تھا کہ وہ افسانے اچھے نہیں تھے۔ اس نظر سے بھی بہت افسانے پڑھے ہیں میں نے کہ کیسے نہ لکھا جائے۔ بلکہ زیادہ...... حالانکہ ذہن میں زیادہ توجہ اس پر رہتی ہے، لیکن افسانے بھی اور شاعری بھی، ان کو پڑھنے میں گویا ان کی خوبیوں سے زیادہ توجہ اس

پر رہتی ہے کہ کیا چیز اس میں گڑبڑ ہو گئی، جس کی وجہ سے افسانہ خراب ہو گیا، یا کس طرح اور بہتر ہو سکتا تھا۔ تو یہ منفی تعلیم تو خیر بہت سے افسانوں سے حاصل کی ہے، اور ماشاء اللہ آج کل بھی اس قسم کے افسانے لکھے جا رہے ہیں (ہنسی)۔ لیکن مثبت اثر اگر کسی کا ہے تو وہ خاص طور پر ہمارے غلام عباس کا یقیناً ہونا چاہیے۔ یا پھر اپنے اور پرانے لکھنے والوں میں مرزا رسوا ہیں جیسے۔ ان کا بھی مجھ کو یہی محسوس ہوا کہ آدمی اگر ان کو غور سے پڑھے تو پھر وہ اچھا لکھ سکتا ہے۔ زبان بھی اور واقعات کو بیان کس طرح کیا جائے۔ اصل تو یہی ہے کہ قصہ بیان کرنا ہی اصل فن ہے، جو موضوع ہے اس کے لحاظ سے کون سا اسلوب اختیار کیا جائے۔ اس کی طرف میں نے زیادہ توجہ بھی رکھی۔ اب کچھ چیزیں جوان لوگوں کی پیروی کا نتیجہ نہیں ہوں گی، کہ مثلاً اب اضافت کا استعمال تقریباً نہیں ملے گا آپ کو میری کہانیوں میں۔ واو عطف کا استعمال بھی بہت کم ملے گا۔ لیکن اس کو لازمہ نہیں بننے دیا کہ گویا اپنے اوپر دروازہ بند کر لیا کہ اضافت کسی صورت اپنے اوپر استعمال نہیں کریں گے۔ تو اضافتیں مل جائیں گی، لیکن بہت کم ملیں گی۔ محاورے سے بھی عمداً بہت گریز کیا ہے، اور میرا خیال ہے کہ کوئی محاورہ نہیں ہے ان کہانیوں میں۔ لیکن ہوں گے ضرور۔ اس کی بہر حال کوشش کی ہے کہ کوئی ایسا محاورہ نہ ہو جیسے 'آگ برس رہی تھی'، 'موسلا دھار پانی برس رہا تھا'، یہ محاورے نہ استعمال کیے جائیں۔ یہ مجھ کو ایک سستہ نسخہ نظر آیا زبان میں تھوڑی سی اجنبیت پیدا کرنے کا۔ اس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بعض لوگوں کو خیال ہوا کہ یہ افسانے اصلاً ترجمہ ہیں کہیں اور سے۔ ''مار گیر'' پر تو باقاعدہ ڈاکٹر محمد عقیل نے خط لکھ کر پوچھا کہ یہ آپ نے خود لکھا ہے یا کہیں سے ترجمہ کیا ہے۔ تو وہ سبب وہی تھا کہ چونکہ اس میں محاورے نہیں تھے تو زبان تھوڑی سی اجنبی معلوم ہونے لگی۔ اور اضافت وغیرہ...... مجھ کو یہ محسوس ہوا کہ فارسی آمیز زبان ہمارے افسانوں کے لیے مناسب نہیں ہے۔ اب ظاہر ہے کہ، یہ بھی خیال غلط ہے، اضافت کے ساتھ بھی افسانہ لکھا جاتا ہے۔ لیکن مجھ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ اضافتیں اور باقاعدہ ادبی زبان استعمال کی جائے گی تو افسانہ مجروح ہو جائے گا کسی طرح۔ یا پھر یوں

سمجھ لیجیے کہ افسانے کی کمزوری ہوگی۔ لیکن یوں اصولی طور پر میں اس کے خلاف نہیں ہوں کہ اضافت اور محاورے افسانے میں استعمال ہوں۔ بہت سی صورتوں میں ظاہر ہے کہ محاورے کے بغیر چارہ نہیں ہوگا، خاص طور پر اگر آپ مکالمہ لکھ رہے ہیں، اور وہ مکالمہ وقت کے کسی فریم کے اندر ہے، تب تو محاورہ ضروری ہے۔ لیکن ان موقعوں پر بھی میں نے محاوروں سے گریز کیا ہے۔ کچھ شاید یہ سبب بھی ہو جس کی وجہ سے آپ نے فرمایا کہ گویا کہ کسی مخصوص زمان ومکان میں ان کہانیوں کو فٹ نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ زبان کے ذریعے سے اس طرح کا کوئی اشارہ میں نہیں دینا چاہتا کہ یہ فلاں زمانے کا آدمی بول رہا ہے۔

آصف فرخی: آپ نے اس سوال کا جواب بھی دے دیا جو میں زبان کے سلسلے میں آپ کے مخصوص رویے کے بارے میں پوچھنا چاہ رہا تھا۔ ایک سوال اور یہ سامنے آتا ہے کہ آپ نے اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں میں عظیم بیگ چغتائی کا نام لیا۔ ان کو بالعموم مزاح نگار سمجھا جاتا ہے۔ آپ کی کہانیوں میں مزاح تو محاوروں سے بھی کم ہے۔ یا پھر عظیم بیگ چغتائی آپ کو کسی ایسے حوالے سے پسند ہیں جو ان کی اس شہرت سے مختلف ہے، بہر صورت یہ بات وضاحت طلب ہے؟

نیّر مسعود: عظیم بیگ چغتائی کے بارے میں ایک تو خیر یہی کہ ان کی شہرت ہوگئی مزاح نگار کی حیثیت سے، لیکن ان کی بہت سی کہانیاں ہیں اور ناول ہیں 'چمکی' ہے جیسے.........تو چوں کہ وہ شگفتہ نگار تھے اور مزاح نگار تھے اس لیے 'چمکی' دلچسپ تو بہت ہے، لیکن مزاحیہ کتاب بالکل نہیں ہے، مجھ کو خاصی ہولناک چیز معلوم ہوتی ہے اور بہت ہی سنجیدہ چیز ہے۔ میں اس کو اردو کے بہترین ناولوں میں تو ضرور ہی سمجھتا ہوں، اور اب یہ کہنے کی ہمت نہیں پڑتی ورنہ اس کو بہترین ناول بھی کہا جا سکتا ہے۔ تو وہ کسی طرح بھی مزاحیہ ناول نہیں ہے، ذاتی اسلوب میں، مصنف کے ہاں چوں کہ ایک طرح کی شگفتگی ہے تو مزاحیہ فقرے وغیرہ آجاتے ہیں، سچویشن بھی کوئی مزاحیہ نہیں ہے۔ اچھا، 'سوانہ کی روحیں' تو آپ جانتے ہی ہیں۔ اس میں تو مزاح کا شائبہ بھی نہیں ہے۔ 'چاول' ان کا ایک افسانہ ہے جو ایک طرح سے بھیانک کہانی ہے۔ اس

پر رہتی ہے کہ کیا چیز اس میں گڑبڑ ہو گئی، جس کی وجہ سے افسانہ خراب ہو گیا، یا کس طرح اور بہتر ہو سکتا تھا۔ تو یہ منفی تعلیم تو خیر بہت سے افسانوں سے حاصل کی ہے، اور ماشاء اللہ آج کل بھی اس قسم کے افسانے لکھے جا رہے ہیں (ہنسی)۔ لیکن مثبت اثر اگر کسی کا ہے تو وہ خاص طور پر ہمارے غلام عباس کا یقیناً ہونا چاہیے۔ یا پھر اپنے اور پرانے لکھنے والوں میں مرزا رسوا ہیں جیسے۔ ان کا بھی مجھ کو یہی محسوس ہوا کہ آدمی اگر ان کو غور سے پڑھے تو پھر وہ اچھا لکھ سکتا ہے۔ زبان بھی اور واقعات کو بیان کس طرح کیا جائے۔ اصل تو یہی ہے کہ قصہ بیان کرنا ہی اصل فن ہے، جو موضوع ہے اس کے لحاظ سے کون سا اسلوب اختیار کیا جائے۔ اس کی طرف میں نے زیادہ توجہ بھی رکھی۔ اب کچھ چیزیں جو ان لوگوں کی پیروی کا نتیجہ نہیں ہوں گی، کہ مثلاً اب اضافت کا استعمال تقریباً نہیں ملے گا آپ کو میری کہانیوں میں۔ واو عطف کا استعمال بھی بہت کم ملے گا۔ لیکن اس کو لازمہ نہیں بننے دیا کہ گویا اپنے اوپر دروازہ بند کر لیا کہ اضافت کسی صورت اپنے اوپر استعمال نہیں کریں گے۔ تو اضافتیں مل جائیں گی، لیکن بہت کم ملیں گی۔ محاورے سے بھی عمداً بہت گریز کیا ہے، اور میرا خیال ہے کہ کوئی محاورہ نہیں ہے ان کہانیوں میں۔ لیکن ہوں گے ضرور۔ اس کی بہر حال کوشش کی ہے کہ کوئی ایسا محاورہ نہ ہو جیسے 'آگ برس رہی تھی'، 'موسلا دھار پانی برس رہا تھا'، یہ محاورے نہ استعمال کیے جائیں۔ یہ مجھ کو ایک نسخہ نظر آیا زبان میں تھوڑی سی اجنبیت پیدا کرنے کا۔ اس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ بعض لوگوں کو خیال ہوا کہ یہ افسانے اصلاً ترجمہ ہیں کہیں اور سے۔ ''مار گیر'' پر تو باقاعدہ ڈاکٹر محمد عقیل نے خط لکھ کر پوچھا کہ یہ آپ نے خود لکھا ہے یا کہیں سے ترجمہ کیا ہے۔ تو وہ سبب وہی تھا کہ چونکہ اس میں محاورے نہیں تھے تو زبان تھوڑی سی اجنبی معلوم ہونے لگی۔ اور اضافت وغیرہ...... مجھ کو یہ محسوس ہوا کہ فارسی آمیز زبان ہمارے افسانوں کے لیے مناسب نہیں ہے۔ اب ظاہر ہے کہ، یہ بھی خیال غلط ہے، اضافت کے ساتھ بھی افسانہ لکھا جاتا ہے۔ لیکن مجھ کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ اضافتیں اور باقاعدہ ادبی زبان استعمال کی جائے گی تو افسانہ مجروح ہو جائے گا کسی طرح۔ یا پھر یوں

سمجھ لیجیے کہ افسانے کی کمزوری ہوگی۔ لیکن یوں اصولی طور پر میں اس کے خلاف نہیں ہوں کہ اضافت اور محاورے افسانے میں استعمال ہوں۔ بہت سی صورتوں میں ظاہر ہے کہ محاورے کے بغیر چارہ نہیں ہوگا، خاص طور پر اگر آپ مکالمہ لکھ رہے ہیں، اور وہ مکالمہ وقت کے کسی فریم کے اندر ہے، تب تو محاورہ ضروری ہے۔ لیکن ان موقعوں پر بھی میں نے محاوروں سے گریز کیا ہے۔ کچھ شاید یہ سبب بھی ہو جس کی وجہ سے آپ نے فرمایا کہ گویا کہ کسی مخصوص زمان ومکان میں ان کہانیوں کو فٹ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ زبان کے ذریعے سے اس طرح کا کوئی اشارہ میں نہیں دینا چاہتا کہ یہ فلاں زمانے کا آدمی بول رہا ہے۔

آصف فرخی: آپ نے اس سوال کا جواب بھی دے دیا جو میں زبان کے سلسلے میں آپ کے مخصوص رویے کے بارے میں پوچھنا چاہ رہا تھا۔ ایک سوال اور یہ سامنے آتا ہے کہ آپ نے اپنے پسندیدہ افسانہ نگاروں میں عظیم بیگ چغتائی کا نام لیا۔ ان کو بالعموم مزاح نگار سمجھا جاتا ہے۔ آپ کی کہانیوں میں مزاح تو محاوروں سے بھی کم ہے۔ یا پھر عظیم بیگ چغتائی آپ کو کسی ایسے حوالے سے پسند ہیں جو ان کی اس شہرت سے مختلف ہے، بہر صورت یہ بات وضاحت طلب ہے؟

نیّر مسعود: عظیم بیگ چغتائی کے بارے میں ایک تو خیر یہی کہ ان کی شہرت ہوگئی مزاح نگار کی حیثیت سے، لیکن ان کی بہت سی کہانیاں ہیں اور ناول ہیں 'چمکی' ہے جیسے.........تو چوں کہ وہ شگفتہ نگار تھے اور مزاح نگار تھے اس لیے 'چمکی' دلچسپ تو بہت ہے، لیکن مزاحیہ کتاب بالکل نہیں ہے، مجھ کو خاصی ہولناک چیز معلوم ہوتی ہے اور بہت ہی سنجیدہ چیز ہے۔ میں اس کو اردو کے بہترین ناولوں میں تو ضرور ہی سمجھتا ہوں، اور اب یہ کہنے کی ہمت نہیں پڑتی ورنہ اس کو بہترین ناول بھی کہا جاسکتا ہے۔ تو وہ کسی طرح بھی مزاحیہ ناول نہیں ہے، ذاتی اسلوب میں، مصنف کے ہاں چوں کہ ایک طرح کی شگفتگی ہے تو مزاحیہ فقرے وغیرہ آجاتے ہیں، سچویشن بھی کوئی مزاحیہ نہیں ہے۔ اچھا، 'سوانہ کی روحیں' تو آپ جانتے ہی ہیں۔ اس میں تو مزاح کا شائبہ بھی نہیں ہے۔ 'چاول' ان کا ایک افسانہ ہے جو ایک طرح سے بھیانک کہانی ہے۔ اس

میں بھی مزاح نہیں ہے۔ اس طرح اور بہت سی ان کی تحریریں ہیں جو بالکل مشہور نہیں ہوئی ہیں، جو آج کل کے تجریدی افسانے کے قسم کی ہیں۔ بس یہ کہ ان کی چند چیزیں مشہور ہوگئیں جو مزاحیہ تھیں۔ اور مجھ کو تو یہ شبہ ہو رہا ہے کہ وہ شخص اصلاً مزاح نگار نہیں تھا۔ 'کھرپا بہادر' کا شروع کا حصہ میں نے پڑھا تو وہ بے حد مزاحیہ چیز ہے، لیکن ہوری پڑھ کے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ مزاحیہ چیز نہیں ہے، خاصی سنجیدہ تحریر ہے۔ 'کولتار' بھی شروع مزاح سے ہوتی ہے لیکن بعد میں جا کر سنجیدہ اور سنگین ہو جاتی ہے۔ بلکہ ان کی بعض کہانیاں تجرید کے اس قدر قریب پہنچ گئی ہیں کہ لگتا ہے بلراج مین را کی لکھی ہوئی ہیں۔ بعض کہانیاں اس طرح کی ہیں۔ ''چغتائی کے افسانے'' اور ''مضامین چغتائی'' میں کئی چیزیں اس طرح کی ہیں۔ اور ''ساقی'' میں ان کی جو چیزیں مختصر نثری تحریروں کے طور پر چھپی ہیں، وہ بھی بے حد منفرد ہیں۔ اصل میں یہ بے حد ذہین اور صلاحیت والے آدمی تھے عظیم بیگ۔ مگر چوں کہ مزاح نگار کی حیثیت سے شہرت ہوئی، تو انھوں نے مزاحیہ لکھنا بھی شروع کر دیا۔ ایک اور ان کا ناول ہے، اس کا تو اب نام بھی لوگوں کو پتہ نہیں ہے، حالانکہ لاہور سے چھاپی تھی امتیاز علی تاج نے۔ ''گورے کالے'' کتاب کا نام تھا، جس میں یورپ سے ایک لڑکی کو بیاہ کے ایک رئیس زادہ لے آتا ہے، اور یہاں کے مسائل جو پیدا ہوئے ان کی کہانی ہے اور بہت اچھی کہانی ہے۔ اور مزاحیہ نہیں ہے۔ اور پھر یہ کہ کہانی بیان کرنے کا فن جن چند لوگوں کو ہمارے ہاں آتا ہے ان میں عظیم بیگ کا نام سر فہرست لانا ہوگا۔ یہی رفیق حسین کے ہاں بھی ہے۔ ان کے موضوعات سے کوئی دلچسپی نہیں ہے مجھ کو اور نہ ان کو بہت اہمیت ہے۔ اصل چیز یہی ہے کہ جو قصہ ان کو بیان کرنا ہے، اس کو وہ کس طرح بیان کر رہے ہیں۔ اور خود بیان کرنے والے کا رویہ کیا ہے۔ تو ان لوگوں کے ہاں، کوئی بہت جذباتی تعلق اپنے کرداروں سے نہیں معلوم ہوتا، یعنی تعلق ہوتا ہے، اس کا اظہار زیادہ نہیں کرتے ہیں۔ تو یہ چیز بھی مجھے کمزوری معلوم ہوتی ہے افسانہ نگار میں کہ وہ ظاہر کر دے اپنا جذباتی تعلق کہ فلاں کردار سے مجھ کو بہت لگاؤ ہے اور فلاں کو میں بہت برا سمجھتا ہوں۔ ظاہر نہیں ہونا

چاہیے، بیان میں پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو جائے کہ یہ کردار ہمدردی کے قابل ہے یا نفرت کے۔ تو ان لوگوں کے ہاں مجھ کو یہ محسوس ہوا کہ یہ تو خود قاری کو بتاتے نہیں ہیں کہ یہ بہت برا کردار ہے۔ اس کا بھی مجھ پر کچھ اثر پڑا ہے۔ اس لیے کہ یہ ادا اچھی معلوم ہوئی ان لوگوں کی۔

آصف فرخی: دیکھیے ہم بھٹکتے بھٹکاتے افسانے کی تنقید کی طرف آ نکلے۔ یہ مرحلہ سخت ہے۔ اور یہاں سے احتیاط کے ساتھ گزرنا ہوگا۔ آج کل تو افسانے کی تنقید بے حساب لکھی جا رہی ہے، خصوصاً آپ کے ہاں ہندوستان میں تو افسانے کی تنقید کا بہت کام سامنے آیا ہے، اور بہت معتبر اور مستند لوگوں نے بھی لکھا ہے۔ تو ایک ایسے افسانہ نگار کی حیثیت سے، جو خود نقاد بھی ہے، آپ کیا محسوس کرتے ہیں؟

نیّر مسعود: اب ظاہر ہے کہ جیسی تنقید ہونا چاہیے تھی ابھی تک ویسی سامنے نہیں آئی۔ کچھ ہمارے ہاں افسانوی ادب کی تنقید کے اصول اور طریقہ کار وغیرہ ابھی ٹھیک سے متعین نہیں ہوئے ہیں۔ شاعری پر تنقید زیادہ ہوئی ہے۔ وہ ظاہر ہے کہ بہت اطمینان بخش نہیں ہے۔ تو افسانوی ادب پر ہمارے دوست مہدی جعفر نے کچھ شروع کی تنقید، لیکن اب وہ میدان سے ہٹ گئے۔ ابھی تک تو شمس الرحمٰن فاروقی صاحب ہیں جنھوں نے سب سے زیادہ سنجیدگی سے اور باقاعدگی سے فکشن کا مطالعہ کیا، حالانکہ وہ اپنے کو فکشن کا آدمی نہیں کہتے ہیں۔ ان کو یہ دعویٰ نہیں ہے کہ میں فکشن کا ماہر ہوں، لیکن انھوں نے جو کچھ لکھا ہے اس کو تو ہم فکشن کی باقاعدہ تنقید کہہ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ اور لوگوں نے بھی لکھا ہے۔ بعض نے، ظاہر ہے، اچھا بھی لکھا ہوگا، لیکن فکشن کی تنقید میں نے پڑھی بھی نہیں ہے زیادہ، میری سمجھ میں بھی نہیں آتا کہ کیا سبب ہے اس کا، لیکن فکشن کی تنقید سے مجھ کو کوئی دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔

آصف فرخی: آپ کی ادبی وذہنی سرگرمی کے دو دائرے ہیں، ایک تو آپ کے افسانوں کا، جس کے بارے میں ہم گفتگو کرتے آئے ہیں، دوسرے آپ کے علمی تحقیق، جس کا صرف سرسری حوالہ آیا۔ تو کیا یہ دو دائرے کہیں ملتے ہیں؟ یعنی آپ کی تحقیق، آپ کے افسانوں کی تعمیر یا بنت سے کیا رشتہ رکھتی ہے؟ اس میں مدد دیتی ہے، یا حارج

ہوتی ہے، یا لاتعلق رہتی ہے؟ کیا دونوں چیزیں کہیں جڑتی ہیں؟

نیرؔ مسعود: ہاں! جڑتی ہیں اور مجھ کو تو یہ ایک دوسرے کو مدد دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اصل تو خیر یہ ہے کہ یہ دونوں چوں کہ بالکل الگ الگ چیزیں ہیں، تو یہ ایک دوسرے کی رکاوٹ بھی بن سکتی ہیں، لیکن معاون بھی ہو سکتی ہیں۔ مجھ کو یہ معاون معلوم ہوتی ہیں۔ چوں کہ یہ سوال آپ نے بہت عمدہ کیا ہے، تو اصل یہ ہے کہ شروع میں، میں نے افسانے ہی لکھے بچپن میں۔ وہ نہیں چھپوائے۔ بچوں کے رسالوں میں چھپے، بہت کہانیاں لکھیں اور اپنے نزدیک بہت اچھی لکھیں، لیکن ان کو چھپوایا نہیں، اور پھر کچھ دن بعد ان کو دیکھا تو وہ ظاہر ہے کہ بچکانی قسم کی چیزیں تھیں۔ اب بھی پرانے کاغذات میں دو کہانیاں خاصی طویل مجھ کو ملیں، جو پندرہ سال کی عمر کی ہوں گی۔ اب میں سوچتا ہوں کہ ان کہانیوں کو چھپوا دینا چاہیے تھا، گویا اس عمر میں ان کہانیوں سے مطمئن ہونا چاہیے تھا۔ اب ظاہر ہے کہ ان کے چھپوانے کا کوئی سوال نہیں، کیوں کہ وہ بہت کچی کہانیاں ہیں۔ تو اس کے بعد جب یہ غرہ پیدا ہوا کہ میں افسانہ نگاری کر سکتا ہوں، تب کچھ لکھا وکھا۔ لیکن عین اس وقت تحقیق کے میدان میں گویا دھکیلا گیا مجھ کو۔ رجب علی بیگ سرور پر کام کیا۔ والد مرحوم تو محقق تھے ہی، اور تحقیق کے اصول اور طریقہ کار گویا ان سے پوچھے۔ تو اس میں ذمے داری کا احساس یا جو کچھ بھی کہیے، بہت ہوتا ہے۔ تو چار پانچ سال تک رجب علی بیگ سرور پر تحقیقی کام کیا، اور ابھی اس پر ڈگری ملی بھی نہیں تھی کہ فارسی میں تحقیق شروع کر دی۔ فارسی میں بھی پی ایچ ڈی کیا، تو یہ قریب آٹھ دس سال گویا، جب میرا خیال تھا کہ اب مجھ کو افسانہ لکھنا چاہیے وہ گزر گئے اس تحقیق میں۔ اس کے بعد پھر افسانہ نگاری شروع کی۔ تو اب گویا ذہنی تربیت یوں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ میری تربیت دوسری طرح کی ہو گئی، لیکن پھر افسانہ لکھنے میں مجھ کو ایک Relaxation کا احساس ہوا کہ اب آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں، جو جی چاہے گا ہمارا لکھیں گے، کوئی نہیں روک سکے گا۔ جب کہ تحقیق میں ظاہر ہے کہ ہر جملے کی جواب دہی آپ پر ہے، یہ آپ نے کیوں لکھا، یہ آپ نے کہاں سے لکھا، کس بنیاد پر لکھا، سند دیجیے، حوالہ دیجیے، تو ایک تو تحقیق کے بعد افسانہ لکھنے

میں جو کشادگی کا اور آزادی کا تصور تھا، اس نے مجھ کو بہت فائدہ پہنچایا، دوسری چیز یہ ہوئی کہ تحقیق میں آپ کو جو کچھ معلوم ہے مستند حوالوں سے، وہی آپ لکھ سکتے ہیں۔ تو اب اس میں ظاہر ہے کہ بڑی پریشانیاں ہوتی ہیں، کہ فرض کر لیجیے کہ رجب علی بیگ سرور پر لکھ رہا ہوں تو بعض بہت اہم چیزیں جو ان کی زندگی کے بارے میں لکھنا چاہئیں، وہ نہیں معلوم ہیں اور اس لیے بھی نہیں لکھیں گے، تو ایک طرح کی ناتمامی کا احساس ہوتا ہے تحقیق میں کہ یہ میں نہیں لکھ پایا۔ افسانہ لکھنے میں وہ ناتمامی کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ اب افسانے میں اگر رجب علی بیگ سرور ہے میرا کردار، تو میرا جو جی چاہے گا، اس کی زندگی کے جس پہلو کو چاہوں گا اس پر لکھ دوں گا، نہیں چاہوں گا تو نہیں لکھوں گا، جس پہلو پر چاہوں گا تفصیل سے لکھوں گا، جس پر چاہوں گا مختصر لکھوں گا اس لیے کہ اس وقت گویا میدان کے بادشاہ ہیں ہم لوگ۔ تو اس لحاظ سے افسانے میں ایک آزادی اور روانی کا تصور جو ہوا اس نے فائدہ پہنچایا۔ مگر وہ رکاوٹ جو تحقیق کی ہوتی ہے، ایک پابندی ہوتی ہے کہ بس جتنی چیز معلوم ہے آپ کو صرف اسی پر لکھیے۔ اور اگر کسی شخص کی زندگی پر آپ لکھ رہے ہیں تو تحقیق میں بھی یہ مناسب طریقہ نہیں ہے کہ آپ کہہ دیں کہ بس یہی معلوم ہے، اس کو کچھ اس طرح ترتیب دے کر بیان کر لیجیے کہ پڑھنے والے کو یہ محسوس نہ ہو کہ آپ بالکل ہی کٹی پھٹی اور ادھوری داستان بیان کر رہے ہیں، یعنی ان میں ایک طرح کا اس طرح ربط لایا جائے کہ وہ مکمل معلوم ہو اور کوشش یہ کی جائے کہ جو چیز آپ کو نہیں معلوم، وہ نہیں بیان کی۔ اس کا نہ ہونا محسوس نہ ہو۔ تو جب تحقیقی مضمون میں اس طرح کی مشق گویا کرنا پڑتی ہے تو پھر افسانے میں یہ چیز بہت فائدہ دیتی ہے، کہ اب آپ کے پاس لاتعداد واقعات موجود ہیں، آپ واقعات کا انتخاب کیجیے اور ان پر افسانے کو قائم کیجیے۔ اس لحاظ سے مجھ کو تحقیق سے افسانے میں بہت فائدہ حاصل ہوا۔ اسی طرح افسانہ لکھنے کے بعد فرض کیجیے کہ اب تحقیقی مضمون لکھنا ہے تو پھر وہی ہے کہ یہ رکاوٹ بھی بن سکتا ہے اور یہ مفید بھی ہو سکتا ہے۔ افسانے میں چوں کہ آپ نے واقعات چھانٹے لیکن بہرحال وہ واقعات تخلیقی ہیں، یہ نہیں کہ مکمل داستان حیات کسی کی بیان کر رہے ہیں۔

تو تحقیق کر کے جب اٹھیں گے تو جتنی چیزیں آپ کو معلوم ہو پائیں گی تو ان کو مرتب کرنے میں اب افسانہ مدد کرے گا۔ تو مجھے تو یہ محسوس ہوا کہ اگر افسانہ آپ سے لکھتے نہیں بن رہا ہے تو آپ ایک تحقیقی مضمون لکھ دیجیے تو پھر افسانہ اچھا لکھ سکیں گے (ہنسی) اور تحقیق نہیں ہو پا رہی تو افسانہ لکھ دیجیے، تحقیق اچھی ہو جائے گی۔ مجھے اس میں کسی قسم کی...... یہ دونوں ایک دوسرے سے چیزیں ٹکراتی ہوئی نہیں محسوس ہوئیں۔ اچھا یوں بھی یہ خیال غلط ہے کہ دو مختلف چیزیں آدمی ایک وقت میں اختیار نہیں کر سکتا۔ تمام لوگ کرتے ہی ہیں۔ قاضی عبدالودود تحقیقی مضمون بھی لکھتے تھے اور برج بھی کھیلتے تھے۔ میرے والد صاحب کو لکھنے کا بھی شوق تھا اور باغبانی کا بھی شوق تھا۔ تو جب باغبانی نہیں مخل ہو سکتی ہے لکھنے میں، تو تحریر ہی کی ایک اور صنف کس طرح مخل ہو گی؟ یہ بالکل غلط خیال ہے، ایک آدمی شاعر بہت اچھا ہے اور نثر بھی بہت اچھی لکھتا ہے تو لوگ تعجب کرتے ہیں، حالانکہ یہ تو متوقع بات ہے، ہونا ہی چاہیے۔ جب آپ شاعر بھی اچھے بھلے ہیں تو آپ کو نثر بھی اچھی لکھنی چاہیے۔ یا یہ کہ کوئی سنجیدہ فلسفیانہ مضمون لکھتا ہے اس کے بعد وہ کچھ اور بھی لکھ سکتا ہے...... ہم کچھ اپنے آپ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ اب یہ شخص گویا، مثلاً افسانہ اچھا نہیں لکھ سکے گا یا مزاحیہ تحریر نہیں لکھ سکے گا کیوں کہ وہ تو سنجیدہ اور فلسفیانہ لکھنے والا ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ ہے۔ تو یہ دونوں کام ٹکراتے تو نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کو مدد دیتے ہیں۔ مجھے تو تحقیق اور تخلیق میں کوئی تضاد نہیں محسوس ہوا۔ نہ یہ ہوتا ہے کہ یہ کہا جائے کہ فلاں شخص افسانے لکھنے لگا ہے تو اب یہ تحقیق اچھی نہیں کر سکے گا، اس کا مزاج اب جھوٹ کی طرف مائل ہو گیا ہے۔ ماسوائے اس کے کہ یہ فطری بات ہے کہ آپ افسانہ لکھ رہے ہیں تو آپ جھوٹ بولنے پر تلے ہوئے ہیں اور تحقیق لکھیں گے تو سچی بات لکھیے گا۔

آصف فرخی: اگر افسانہ جھوٹ ہے اور تحقیق سچ تو جھوٹ اور سچ کے مابین جو ہوتی ہے، وہ افسانے کی تعبیر ہو گی، یہ بات تو طے ہے کہ آپ کے افسانوں میں ایک بھید ہے، اسرار ہے۔ اگر اس اسرار کی مابعد الطبیعاتی یا مذہبی تاویل کی جائے تو آپ کو کیسا لگے گا؟

نیرؔ مسعود: اب یوں تو ظاہر ہے کہ بہت اچھا معلوم ہوگا کہ صاحب، جو میں نے نہیں لکھا، اس کی وہ تاویل کی جا رہی ہے۔

آصف فرخی: یہ سوال اس لیے پوچھا کہ کافکا کی بھی اسی طرح تفہیم کی گئی ہے۔ یعنی کئی تعبیروں میں سے ایک۔ یعنی اس کی جو تمام Anguish ہے، اس کو مذہبی اصطلاحوں کے ذریعے حل کر دیا گیا ہے۔ ممکن ہے کہ کبھی ایسا سلوک آپ کے افسانوں کے ساتھ بھی کیا جائے؟

نیرؔ مسعود: میں تو نہیں کہہ سکتا کہ یہ انجام ان افسانوں کا ہونا ہے، لیکن جہاں تک مابعد الطبعیات کا تعلق ہے تو اس علم سے، مجھ کو کوئی عار نہیں ہے اس کا اعتراف کرنے میں، کہ یہ علم مجھ کو مشکل معلوم ہوا اور شوق کے طور پر میں مابعد الطبعیات کی ایک کتاب لے آیا تھا بہت پہلے، ترجمہ تھا لیکن میری سمجھ میں بالکل نہیں آیا۔ تو علم مابعد الطبعیات کیا ہے، اس کے بارے میں مجھ کو گویا کچھ نہیں معلوم۔ اب کچھ عناصر اس کے اس طرح سے آ سکتے ہیں کہ وہ تقریباً ہر ایک کے ہاں آ جائیں گے۔ کوئی عام آدمی بھی کرے گا تو اس میں تھوڑا سا مابعد الطبعیاتی عنصر آ سکتا ہے۔

میں نے خود اس کی کوشش نہیں کی۔ اسی طرح مذہبی عنصر بھی...... اول تو چوں کہ ہر چیز شخصیت کا جزو ہے تو اس کی جھلک تو ضرور آئے گی۔ لیکن افسانوں کے وسیلے سے اس علم مابعد طبیعات میں اضافہ کیا جائے، یا مذہب کی کوئی تاویل کی جائے، اس کی میں نے بالکل کوشش نہیں کی ہے۔ مگر یہ چیزیں...... یہ سب کے ہاں ہوتی ہیں، یہ کوئی میری خصوصیت نہیں ہے۔ یہ اصل میں اوٹ پٹانگ پڑھنے کا بھی کچھ نتیجہ ہوتا ہے کہ کیا کیا چیزیں جھلکنے لگتی ہیں جو آدمی کوشش کر کے نہیں لاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ حقیقت، اب وہ بھی اس کو چاہے جو ہم لوگوں کی مشرقی تعلیم ہے اس کا نتیجہ سمجھیے کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہے۔ اور کوئی حقیقت مجرد نہیں ہے، یعنی اس کے پیچھے اور اس کے بعد پورا ایک سلسلہ ہے، کچھ نہ کچھ ضرور موجود ہے جو ہمارے ذہن میں نہیں ہے۔ اب اگر مابعد الطبعیات کا بھی یہ مقصود ہے، تب آپ کہہ سکتے ہیں کہ میں کوشش کر کے یہ چیز لاتا ہوں۔ لیکن اس کو مابعد الطبعیات کے طور پر، جیسے

کہ میں نے عرض کیا مجھ کو واقفیت نہیں ہے اس علم سے، تو اس طرح تو میں نہیں لایا ہوں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ حقیقت کا ایک بہت ہی مبہم اور پریشان کن تصور میرے ذہن میں رہتا ہے اور ایک طرح کا ربط گویا مجھ کو ہر چیز میں محسوس ہوتا ہے، اور کچھ اس میں واہمے بھی عجیب طرح کے ہیں، مثلاً یہ کہ فرض کیجیے کہ میں کہوں کہ آپ یہاں بیٹھے ہوئے ہیں تو اس کا اثر یہ ہوا کہ فلاں جگہ فلاں واقعہ پیش آ گیا۔ تو بغیر ربط کے ممکن ہے اس میں کوئی ربط ہو، اور سلسلہ اس طرح جڑتا ہو کہ دو بالکل غیر مربوط چیزوں کا، کہ وہ ایک چیز ہو تو دوسری چیز معلوم ہو جائے، جو ہم اپنی مصیبتوں کی وجہ سے نہیں سمجھ سکتے ہوں۔ لیکن یہ ہو سکتا ہے۔ کچھ اس میں جو ضعیف الاعتقادی ہم لوگوں کے ہاں رہی ہے اس کا بھی دخل ہے، تو میں خود تو نہیں ہوں ضعیف الاعتقاد، لیکن ضعیف الاعتقاد لوگوں کو دیکھا بہت ہے، ان سے باتیں بہت کی ہیں۔ تو اس طرح کی باتیں کی جاتی ہیں مثلاً یہ کہ بدھ کے دن سفر نہ کیجیے، وہ سفر مبارک نہیں ہوتا۔ تو یہ میرا عقیدہ نہیں لیکن یہ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ممکن ہے بدھ کے دن سفر کرنا برا ہو اور اس کا کوئی باقاعدہ سبب ہو، کوئی سلسلہ اس قسم کا ہو یا جو بدھ کے دن کو کسی نہ کسی مصیبت سے جا کے جوڑ دیتا ہے۔ اور اس میں اصل چیز جو ہو وہ بدھ کا دن ہو۔ لیکن اس کا تجزیہ کیا جائے یہ مجھ سے ممکن نہیں ہے، اور نہ ابھی اس طرح گویا کوئی باقاعدہ مطالبہ بھی لوگوں نے کیا ہے۔ تو حقیقتوں کا ربط بیشتر جو ہے وہ ہم لوگوں کو نہیں معلوم۔ جو معلوم بھی ہے، وہ بھی عجب مبہم قسم کا ہے ورنہ یہ دو حقیقتیں ایک دوسرے سے بالکل بے تعلق نہیں ہیں کہ جو بیج آپ زمین میں بوئیں وہ بیس برس کے بعد درخت بن جائے اور اس سے بھی پھل کھائیں، تو بظاہر کیا تعلق کہ اتنا سا بیج ہے اور اتنا بڑا درخت ہے۔ لیکن ہمارے علم نے اتنی ترقی کر لی ہے کہ وہ ہم کو سامنے کی بات لگتی ہے کہ ہم کو ہر مرحلہ معلوم ہو چکا ہے کہ یہ درخت بیج سے کس طرح بنا۔ لیکن جو شخص بالکل نہیں جانتا، اس کو آپ بتائیں کہ بیس سال پہلے ایک چھوٹی سی گول چیز زمین میں ڈالی گئی تھی، اور وہ یہ چھتنار درخت ہے، تو اس کو یہ نہایت ناقابل یقین بات معلوم ہو گی۔ تو حقیقتوں کا وہ سلسلہ جو چھوٹے سے بیج کو چھتنار درخت بنا دیتا ہے، وہ تو ہمیں معلوم

ہے لیکن اس کے علاوہ اور بہت سے سلسلے ہیں جن کا ہم کو علم نہیں ہے، اور یہ ہم نہیں سمجھ پاتے ہیں کہ حقیقت وقفے وقفے سے فلاں حقیقت میں تبدیل ہو رہی ہے۔ لیکن یہ احساس تو آدمی کو ہو سکتا ہے کہ غالباً کوئی تعلق ہے۔ تو یہ مجھ کو بہت بچپن سے ایک وہم سا رہا ہے۔

آصف فرخی: بدھ کے دن سفر تو مبارک نہیں لیکن کیا بدھ کے دن افسانہ لکھا جا سکتا ہے؟

نیّر مسعود: (ہنسی) افسانہ لکھتے ہوئے ہر دن بدھ کا دن ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر خالد جاوید

نیرّ مسعود کی کہانی: چند معروضات

اس بات کو میرے خیال میں اتنی بار کہا گیا ہے کہ شاید یہاں اسے دہرانے کی ضرورت نہیں ہے پھر بھی ایک بار اور سہی کہ ''جس قسم کا بیانیہ نیرّ مسعود نے اردو افسانے میں استعمال کیا ہے وہ افسانے کی حد تک اس کے موجد بھی ہیں اور اس کے خاتم بھی۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمارے یہاں اس کا دارومدار افسانے میں کوئی رول ماڈل بھی نظر نہیں آتا۔ مگر جب ہم اس بیانیہ کے ماخذات کی تلاش کرتے ہیں تو میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ مثنویوں اور داستانوں میں ان ماخذات کے کچھ سراغ ہمیں یقیناً مل سکتے ہیں۔ نیرّ مسعود کے افسانوں کی پوری فضا مثنویوں اور داستانوں کی مجموعی فضا سے ملتی جلتی ہے مگر انھوں نے کمال یہ کیا ہے کہ اس فضا کو انھوں نے جدید فکشن میں ایک بالکل ہی نئے انداز سے برتا اور گویا ایک نئی تکنیک کو جنم دے دیا۔ افسانے کی یہ تکنیک ان کے بیانیہ میں ہی پوشیدہ ہے۔ بیانیے سے باہر نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ان کا بہت مشہور افسانہ ''طاؤس چمن کی مینا'' ہے۔ اس افسانے میں باغ کا بیان دیکھیے وہ طلسم ہوش ربا کے باغ کے بیان سے یا دوسری داستانوں سے مماثل ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اردو میں اس قسم کا بیانیہ موجود تھا مگر نیرّ مسعود نے جدید کہانی کہنے میں اس کو ایک تکنیک کی طرح استعمال کیا۔ یہ ان کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ جس طرح شیکسپیئر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے اپنے ڈراموں میں ہزاروں کی تعداد میں ایسے الفاظ اور اصطلاحات کا تخلیقی طور پر استعمال کیا جو اس کے پہلے ادب میں رائج نہیں تھے مگر قانون، طب اور معاشیات وغیرہ میں استعمال ہوتے تھے۔ ایک عرصے تک یہی سمجھا جاتا رہا کہ یہ الفاظ شیکسپیئر نے ہی ایجاد کیے تھے مگر تاریخیت کے تحت جب ادبی متن دوسرے متون کے ساتھ رکھ کر مطالعہ کرنے کا رجحان پیدا ہوا تو معلوم ہوا کہ یہ الفاظ شیکسپیئر کے Coin کے

ہوئے نہیں تھے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہاں اس امر کا اعتراف ضروری ہے کہ نیرّ مسعود سے پہلے اردو افسانے میں اس قسم کا بیانیہ نہیں تھا۔ یہ تو ہے کہ داستانی اسلوب انتظار حسین کے یہاں ملتا ہے اور بعض افسانوں کی حد تک قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی لیکن وہ صرف اسلوب ہے۔ داستانی انداز میں کہانی بیان کرنے کا ڈھنگ ہے مگر نیرّ مسعود کے یہاں افسانے کی فضا داستانوں کی طرح پُراسرار ہے۔ وہ کہانی بیان کرنے میں داستانی اسلوب کے نمایاں عناصر سے کوئی کام نہیں لیتے بلکہ چیزوں کو کس طرح بیان کیا جائے، جزئیات نگاری کس طرح کی جائے کہ فضا میں اور ماحول میں ایک اسرار بھی قائم رہے، یہ سب ان کے یہاں داستان اور داستان سے بھی شاید کچھ زیادہ مثنوی سے آتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی میں مافوق الفطرت باتیں بھی ہوتی ہیں اور عشق بھی ہوتا ہے اور قصہ یا کہانی بھی ہوتی ہے۔ ان سب کو نیرّ مسعود نے نئی تخلیقی حیثیت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ مثال کے طور پر حیرت، طلسم، خوف اور دہشت، یہ داستان کے بنیادی اجزا ہیں۔ نیرّ مسعود کے زیادہ تر افسانوں میں طلسم یا جادو، حیرت اور خوف کے عناصر کی شمولیت رہتی ہے۔ ساری چیزیں وہیں سے یہاں چلی آ رہی ہیں۔

دراصل ہر جدید چیز کا تعلق اپنی قدیم روایات سے ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ تعلق بظاہر سامنے نہ آئے یا نظر نہ آئے۔ اس بیانیہ کی روایت ہمارے یہاں موجود تھی۔ نیرّ مسعود نے ہمیں پہلی بار بتایا کہ ایسے بھی کہانی کہی جا سکتی ہے۔ یہ بھی غور کرنے کی بات ہے کہ نیرّ مسعود استعارے سے بچ کر نکلنا چاہتے ہیں۔ داستانوں اور مثنویوں میں ہمیں جتنی تشبیہات ملیں گی اتنا استعارہ نہیں ملے گا۔ کہیں کہیں تو نیرّ مسعود کے افسانوں کے بعض حصوں پر یہ گمان گزرتا ہے کہ یہ داستان کا ٹکڑا ہے۔ مگر وہ داستان کا ٹکڑا ہے نہیں، کیونکہ وہ ایک متبادل بیانیہ ہمارے سامنے پیش کر رہے ہیں اگرچہ اس کے آثار کہیں نہ کہیں ہماری ادبی روایت میں موجود ہیں، کہانی اور ناول میں نہ سہی مگر اور جگہ ہیں۔ راقم الحروف یہاں مثالیں دینے سے اس لیے گریز کر رہا ہے کہ اس مقالے میں بے وجہ کی طوالت پیدا ہو جانے کا خدشہ رہتا ہے اور یہ بھی ہے کہ مثالوں سے کم و بیش ہر شخص واقف ہے یا نیرّ مسعود کے افسانوں کا سرسری مطالعہ کرنے کے بعد بھی واقف ہوسکتا ہے۔

یہاں کچھ اور باتیں ہیں، راقم الحروف جن کا ذکر کرنا اپنی دانست میں زیادہ ضروری سمجھتا ہے۔ نیرّ مسعود کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ انھوں نے اپنی کہانیوں میں پلاٹ

کے روایتی تصور کو قطعی طور پر محفوظ رکھا ہے۔ان کی کہانیوں کو تجریدی نہیں کہا جا سکتا۔ان کے کردار ٹھوس شکل میں نظر آت ہیں۔ پرچھائیوں کی شکل میں نہیں۔ یہ ٹھوس کردار ایک نا قابل فہم دھند میں تو گھرے ہوئے ضرور نظر آتے ہیں مگر تجریدی نہیں ہیں۔ یہ کردار ہمیں یاد رہ جاتے ہیں بلکہ ہمارے ذہن پر ہمیشہ کے لیے اپنا نقش چھوڑ جاتے ہیں۔اس لیے نیرّ مسعود کی کہانیاں، ان جدید کہانیوں کی طرح نہیں ہیں جہاں اصل زندگی نہ ہو کر، صرف زندگی کے بارے میں کوئی عالمانہ یا تجریدی بیان چلتا رہتا ہے اور جو قاری کے ذہن پر سوائے بوجھ پیدا کرنے کے اور کچھ نہیں کرتا۔ نیرّ مسعود کے یہاں زندگی اور کہانی میں کوئی فرق ہی نہیں ہے۔ دونوں ایک ہی ہیں۔ تجریدی کہانیوں میں زندگی کو دور سے بیٹھ کر دیکھا جاتا ہے۔ایسی کہانیوں میں زندگی نہ ہو کر زندگی پر ایک عالمانہ مباحثہ ہوتا ہے یا عالمانہ تبصرہ یہ لگتا ہی نہیں کہ کہانی سنائی جارہی ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ نیرّ مسعود کی کہانیوں کے کردار دھند میں کھڑے ہوئے ضرور نظر آتے ہیں مگر وہ ہیں بالکل جیتے جاگتے۔اس دھند کے باعث ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کرداروں سے ہمارا کچھ فاصلہ ہے۔ہم ان کے ساتھ جا کر نہیں بیٹھ سکتے۔ مگر وہ ٹھوس کردار ہیں اور اس وجہ سے ان کرداروں کی وجودی جہات، بڑی خاموشی کے ساتھ پوری طرح نمایاں ہونے لگتی ہیں۔ان کرداروں کی جو بھی کہانی ہو، ان کے ساتھ جو بھی واقعہ پیش آیا ہو، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔وہ سب اسی طرح چلتا رہتا ہے جیسے کسی فلم کے فریم میں وقت بہتا رہتا ہے۔

یہ کردار اپنی اصل صورت حال پر خود کوئی تبصرہ نہیں کرتے۔بس وہ ایک مخصوص صورت حال میں موجود نظر آتے ہیں۔نیرّ مسعود اپنے کردار کو پیش کرنے سے پہلے بہت زیادہ تفصیل میں نہیں جاتے۔ اکثر ان کے کردار ایسے ہوتے ہیں جیسے اچانک اگ آئے ہوں یا نمودار ہو گئے ہوں۔نیرّ مسعود کے کہانی کہنے کا انداز ہمیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ان کے یہاں کہانی جس رنگ میں آگے بڑھتی ہے وہ بے حد دلچسپ ہوتا ہے۔معمہ تو دراصل تب پیدا ہوتا ہے (اگر اسے معمہ کہا جائے تو) جب ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ جس کہانی کے ساتھ ساتھ ہم چل رہے تھے، وہ انجام میں ہمیں بالکل اکیلا چھوڑ کر چلی گئی ہے۔ہمیں لگتا ہے کہ ہم ایک ویران صحرا میں اکیلے کھڑے ہیں جو قصہ گو تھا وہ بھی اچانک غائب ہو گیا ہے۔نیرّ مسعود بہت خاموش لکھنے والوں میں سے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں میں کوئی مداخلت نہیں کرتے۔ وہ اپنی لاشعوری تخلیقیت کو،

چاہے وہ خواب کی کیفیت ہو، وہم کی کیفیت ہو یا خوف کی کیفیت ہو، کہانی میں بغیر کسی شور شرابے یا لاف و گذاف کے ڈھال دیتے ہیں مگر کہانی کے بنانے کے بعد اب شعوری طور پر وہ یہ بھی کوشش کرتے ہیں کہ کہانی ان خطوط پر آگے نہ بڑھے، جن پر آگے بڑھنے کا امکان ہر ایک کے لیے متوقع ہے۔ یعنی غیر متوقع طور پر بڑی محنت اور ذہانت کے ساتھ کہانی کو اس کے عامیانہ یا متوقع انجام سے بچالیتے ہیں اور یہ اتنا بڑا کارنامہ ہے کہ جس پر جتنی بھی حیرت کی جائے، کم ہے۔ یہ کسی معمولی ادیب، تو کیا بڑے بڑوں کے بس کی بات نہیں کہ لاشعوری کیفیت کی رہنمائی شعوری عمل سے کر کے، ایک خاص انداز میں اپنی تخلیق کو پیش کر سکیں۔ یہ ایک طرح سے اپنے اسم کو مختلف ضمائر میں تقسیم کر کے دیکھنے کا تکلیف دہ اور صبر آزما عمل ہے اور نیّر مسعود کے علاوہ اردو افسانے کی تاریخ میں کہیں بھی اس رجحان کا شائبہ تک نہیں ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ نیّر مسعود کی کہانیوں میں لکھنؤ کی تہذیب ایک پُر اسرار اور رمز سے بھرے ہوئے مظہر کی طرح سامنے آتی ہے۔ یہاں پتنگ باز ہیں، دوائیاں بنانے والے عطار ہیں، حکیم ہیں، حاشیے پر گیا ہوا طبقہ بھی ہے اور متوسط طبقہ بھی۔ یوں دیکھیں تو اپنی تمام تر چمک دمک کے باوجود لکھنؤ کی پوری تہذیب میں ہی ایک رمز تھا۔ نیّر مسعود نے اپنی تحریروں کے ذریعہ اس رمز کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے محسوس ہوتا ہے کہ یہ رمز، اس تہذیب میں عزاداری سے، مجلسوں سے، امام حسین اور کربلا کے واقعہ سے آیا ہے۔ جہاں شہادتیں ہیں، قربانیاں ہیں اور خون ہے، انیس کے مرثیے ہیں۔ یہ تمام چیزیں ہمارے اندر خوف اور دہشت بھی پیدا کرتی ہیں اور ایک روحانی مذہبی تجربے کے باوصف ایک پاکیزہ اسرار بھی اپنے اندر پنہاں رکھتی ہیں۔ نیّر مسعود نے اپنے افسانوں کے ذریعے اس پورے ماحول اور کیفیت کو پیش کیا ہے۔ میرا یہ بھی ماننا ہے کہ اگر لکھنؤ یا اودھ کی ایک متوازی تاریخ لکھی جائے وہاں جو ہواں کے محلوں میں ہے، گلیوں میں ہے، ماتم میں ہے، عزاداری میں ہے اور مجلسوں میں ہے تو نیّر مسعود کے افسانے اس کے لکھنے کے لیے مشعل راہ ثابت ہوں گے۔

یہاں بر سبیل تذکرہ راقم الحروف کا خیال ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب کے اس رمز اور اسرار کو نیّر مسعود کے علاوہ اور ان سے بالکل مختلف انداز میں انیس اشفاق نے بھی پیش کیا ہے۔ گذشتہ سالوں میں ان کے دو ناول منظر عام پر آئے ہیں۔ دکھیارے اور خواب سراب۔ یہ دونوں ناول

اردو فکشن میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انیس اشفاق کا بیانیہ حیرت انگیز حد تک معنی خیز، منفرد، گھنا اور توانا ہے۔ اردو فکشن میں یہ ایک نئے اور متبادل بیانیہ کے طور پر سامنے آیا ہے۔ بہرحال یہ ایک الگ داستان ہے جسے میں کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔

یہاں یہ بھی عرض کرنا چاہوں گا کہ نیرؔ مسعود کے افسانوں کو سمجھنے کے لیے یا کہنا چاہیے کہ ان افسانوں کی دنیا میں داخل ہونے کے لیے جدید فارسی کہانی کی روایت سے بھی واقف ہونا پڑے گا اور یہ جدید فارسی کہانی خود یوروپ اور خاص طور سے فرانس کے آواں گارد مصنفوں سے بے حد متاثر رہی ہے۔ صادق ہدایت کے نام سے ہم سب واقف ہیں، جن کا ناول بوف کور جدید فارسی فکشن کا شاہکار تسلیم کیا جاتا ہے۔ صادق ہدایت کافکا پر ریسرچ کرنے کے لیے فرانس گئے تھے، جہاں انھوں نے ایک ہوٹل میں خود کو بند کر کے خودکشی کر لی تھی۔ صادق ہدایت کے علاوہ آلِ جلال احمد اور ہوشنگ گلشیری وغیرہ کے یہاں بھی خوف، دہشت، بے چینی اور وجودی جہات بہت نمایاں ہیں۔ یہ سلسلہ تو خیر ایڈگر ایلن پو سے چلا آ رہا ہے اور اردو فکشن میں مسز عبدالقادر اور حجاب امتیاز علی پر ایڈگر ایلن پو کے اثرات صاف دیکھے جا سکتے ہیں۔ مگر نیرؔ مسعود کے یہاں خوف اور دہشت کے سرے رومانیات سے بھی جا کر ملتے ہیں اور اخلاقیات سے بھی خوف اور دہشت کا احساس بغیر کسی اخلاقی ادراک کے یا کم از کم کسی طرح کے احساس گناہ کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا اور یہ احساس بذات خود اخلاقیات کے ہی زمرے میں آتا ہے۔ نیرؔ مسعود کی بہت سی کہانیوں کی بنیاد خواب کی کیفیت پر رکھی گئی ہے۔ خواب میں انسان اپنے منطقی شعور سے آزاد ہو جاتا ہے۔ نیرؔ مسعود منطقی شعور سے آزاد دیکھے گئے خواب کو کہانی بنانے کا ہنر جانتے ہیں اور پھر کہانی کی اپنی منطق کی بنیاد پڑ جاتی ہے۔ یہ ان کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ مثلاً ان کی ایک کہانی ''تحویل'' ہے جس میں ایک دوکان ہے، جس کے مالک کا نام نوروز ہے۔ ہمیں نہیں معلوم کہ اس کا نام نوروز کیوں ہے، دوکان پر معلوم نہیں، کون کون سی چیزیں بکتی ہیں پھر ایک وقت ایسا آتا ہے کہ نوروز پاگل ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ دوسرا نوروز آ کر بیٹھ جاتا ہے۔ پھر یہ نوروز بھی پاگل ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ کوئی تیسرا نوروز آ کر دوکان پر بیٹھ جاتا ہے۔ یہ ایک عجیب و غریب صورت حال ہے۔ سب دوکاندار پاگل ہوتے رہتے ہیں اور مرتے نہیں بس ایک جنگل میں گم ہوتے رہتے ہیں۔ اس کہانی کی پوری فضا دہشت کی فضا ہے۔ نیرؔ مسعود کا کمال یہ ہے کہ اپنے بھیانک خوابوں

سے انھوں نے خواب کے اندر چھپی ہوئی تخلیقیت کو شعوری تخلیقیت کے ساتھ ملا کر اردو فکشن کو بہترین اور انوکھی کہانیوں کا ماڈل دیا۔ یہ علامتی کہانیاں نہیں ہیں۔ اگر ان میں علامت وغیرہ کی تفتیش کی گئی تو یقیناً اپنے مطلب کی کوئی علامت ہر ایک کو ضرور مل جائے گی مگر کہانی آلودہ ہو جائے گی۔ دراصل نیرّ مسعود کا مسئلہ ٹوپی سے خرگوش برآمد کرنا کبھی رہا ہی نہیں۔ یہ کام پیشہ ور نقادوں کے لیے انھوں نے چھوڑ دیا ہے۔ دراصل نیرّ مسعود صرف یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ دنیا کی جو بڑی بڑی حقیقتیں ہیں یا جو بڑے اسرار ہیں، ان کو زبان کے ذریعہ نہیں پیش کیا جاسکتا۔ شیشہ گھاٹ میں جو ہکلانے والا کردار ہے، اس کو بھی اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ استعارہ کے وہ خلاف ہیں مگر ان کی ہر کہانی اپنے آپ میں ایک استعارہ ہی ہے۔ علامت نہیں اور یہ استعارہ زیادہ تر ایک ہی رہتا ہے یعنی ''حقیقت'' یا ''صداقت'' کا نا قابل فہم ہونا یا لفظوں میں اس کا بیان نہ کر پانا۔

نیرّ مسعود کی تقریباً ہر کہانی اسی ''اسرار'' کا استعارہ ہے سوائے طاؤس چمن کی مینا کے، جس میں نہ کوئی اسرار ہے نہ رمز اور نہ ابہام۔ یہ بالکل شفاف کہانی ہے۔ اسی لیے شاید اس کہانی کا ذکر وہ لوگ بھی کرتے ہیں جن کی سمجھ میں نیرّ مسعود کی کہانیاں نہیں آتی ہیں۔

اصل بات یہ ہے کہ کہانی زندگی سے الگ نہیں ہوتی یا زندگی کہانی سے الگ نہیں ہوتی۔ زندگی کو پوری طرح سے سمجھ لینے کا دعویٰ کوئی نہیں کرسکتا۔ زندگی خود اپنے آپ میں ایک اسرار ہے۔ آدمی کیوں پیدا ہوتا ہے؟ اور کیوں مرجاتا ہے، موت اپنے آپ میں بہت بڑا اسرار ہے مگر آدمی کا پیدا ہونا اس سے بھی بڑا اسرار ہے۔ اگر کہانی سے یہ توقع رکھی جائے اور یہ مان لیا جائے کہ کہانی کا تعلق کچھ انسانوں سے ہے اور ان کی زندگی سے ہے تو پھر ہم کو زندگی سے بھی یہی شکایت ہونی چاہیے کہ وہ آخر سمجھ میں کیوں نہیں آتی۔ ہم لوگ ایسی کہانیاں پڑھنے کے عادی رہے ہیں جو علت و معلول کے میکانکی رشتے پر مبنی ہوتی ہیں، حالانکہ اس رشتے کو اب سائنس تک میں شک و شبہ کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔

بورخیس کی ایک مشہور کہانی کا عنوان ہے Blue Tiger یعنی نیلے شیر۔ کہانی کا راوی نیلے شیروں کی کھوج میں گھومتا ہوا ایک ندی کے کنارے سے کہیں گاؤں میں جاتا ہے تو اسے اس مقام پر جہاں نیلے شیروں کے ہونے کا امکان تھا، پتھر کے کچھ ایسے نیلے ٹکڑے ملتے ہیں جو اپنے آپ میں ایک معجزہ ہیں۔ اس کی تعداد کبھی قائم نہیں رہتی۔ ہر بار گننے پر ان کی تعداد مختلف ہو جاتی ہے۔

ایک بار گنو تو نو نکلتے ہیں اور دوسری بار گننے پر پچیس اور کبھی ڈھائی سو اور کبھی محض تین۔ کہانی کا راوی پریشان ہو کر رہ جاتا ہے۔ اب وہ سوچتا ہے کہ ''وہ کون سی پراسرار جگہ ہے جو پتھر کے ان ٹکڑوں کو نگل لیتی ہے اور پھر کسی نادیدہ قانون یا ماورائی قوت کے زیر اثر انہیں بڑی سادگی اور آسانی سے واپس بھی کر دیتی ہے۔''

نیّر مسعود کی کہانیوں کا معاملہ بورخیس کی کہانی کے اس راوی کی طرح ہی ہے۔ یہ پراسرار جگہ خود کہانی ہی ہے۔ تخلیقی ادب ہی ہے جو زمان ومکان کو طرح طرح سے ترتیب دے کر اس کے مختلف اعداد وشمار پیش کرتی ہے۔ اپنے وجود کو بچائے رکھنے کا اس کا یہی طریقہ ہے۔ کبھی بھی، کوئی اصل تخلیق اپنی اصل گنتی کا بھید، کسی قاری کو سامنے نہیں کھولتی۔ شاید اس کی ایسی، اپنی کوئی اصل گنتی اس کے پاس ہے بھی نہیں۔

نیّر مسعود کی کہانیاں ہمارے باطن کی اس چیز کو مخاطب کرتی ہیں جس کا کوئی روپ خود ہمارے باطن میں ہی نہیں بن پایا ہے۔ مگر ان کہانیوں کا زندگی سے بہت گہرا تعلق ہے۔ نیّر مسعود کی کہانی ان کی زندگی، ان کا تخلیقی تجربہ اور ان کا وجودی تجربہ سب مل کر آپس میں ہم آہنگ ہو گئے تھے۔ اسی لیے وہ اردو ادب کو ایسی شاہکار، انوکھی اور نرالی تخلیقات سے مالا مال کر سکے۔

✿✿

محمد سلیم الرحمٰن

سیمیا

ٹالسٹائے نے ۱۹۰۱ء میں ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ اسٹینڈل اور روسو دو ادیب ایسے ہیں جن کا وہ بہت احسان مند ہے اور جنگ کے بارے میں اس کی ساری معلومات کا ماخذ واٹرلو کی جنگ کا وہ بیان ہے جو اسٹینڈل نے La Chartreuse de parme میں پیش کیا ہے جس میں مرکزی کردار Fabric میدان جنگ میں ''کچھ نہ سمجھتے ہوئے'' اِدھر اُدھر پھرتا رہتا ہے۔

زندگی کو اگر میدان جنگ مان لیا جائے اور بہت سے لوگ، مدت اور نوعیت کے فرق کے ساتھ اسے ایسا ہی سمجھتے ہیں تو ہم سب یا کم از کم ہم میں سے بیشتر لوگ اس میدان میں کچھ نہ سمجھتے ہوئے بھٹکتے پھرتے ہیں۔ خود اپنے اور دوسروں کے بارے میں، یا دنیا اور کائنات کے بارے میں، آخر ہم جان بھی کتنا سکتے ہیں۔ شاید بہت کم۔

ایک بے تجسس آدمی تو بے شک احساس تحفظ سے آسودہ ہونے کی خاطر تقدیر کا سہارا لے کر مطمئن ہو سکتا ہے کہ اس نے کائنات میں اپنا مقام پا لیا لیکن کسی ایسے شخص کے لیے کو خیر و شر، آفرینش کے آغاز اور اس کے مقصد اور حوادث عالم کے اسباب جیسے بنیادی مسائل پر سوچتا ہو، ان سوالوں کے واضح اجمالی اور طے شدہ جوابات نہیں ہو سکتے۔ کیا اس زبردست بے ربطی کے پیچھے کوئی عظیم الشان نظام ہے جس کے ہونے کا مبہم سا احساس تو ہمیں ہو سکتا ہے لیکن جس کی گہرائیوں تک ہم کبھی نہیں پہنچ سکتے؟

ایک اور خطر بھی ہے۔ چیزوں کو یکسر غلط سمجھ بیٹھنے کا۔ بک منسٹر فلر نے یہی بات بڑے ایجاز کے ساتھ کہی ہے ''کسی لمحہ، موجود میں جو کچھ اہم معلوم ہوتا ہے وہ کبھی حقیقتِ واقعہ نہیں ہوتا۔ شہد کی مکھی کے لیے اہمیت شہد کی ہے مگر فطرت کے نزدیک وہ زرہ پاشی اہم چیز ہے۔ جو مکھی شہد کی

تلاش کے دوران انجام دیتی ہے۔ اسی طرح مقررہ حیاتیاتی وظیفے پر مامور انسان غلط اسباب سے صحیح کام کرتا رہتا ہے۔ ہم جنہیں ضمنی واقعات سمجھتے ہیں دراصل وہی نظام ارتقاء کے خاص واقعات ہوتے ہیں۔"

نیرّ مسعود کے مختصر افسانوں کے مجموعے "سیمیا" کی اشاعت بھی ایک ادبی واقعہ ہے۔ پاکستان کے قارئین ان سے پوری طرح واقف نہیں ہیں اس لیے تعارف ضروری محسوس ہوتا ہے۔ وہ مشہور مصنف و محقق مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم کے بیٹے ہیں اور لکھنؤ یونیورسٹی میں فارسی کے پروفیسر ہیں۔ وہ کثیر نویس نہیں بلکہ کم ہی لکھتے ہیں۔ سیمیا میں صرف پانچ افسانے ہیں اور میرے خیال میں اس کتاب کی اولین اشاعت تک انھوں نے صرف یہی افسانے لکھے تھے۔ اس کے بعد سے انھوں نے دو افسانے اور لکھے ہیں جو ہندوستان میں تو شایع ہو چکے ہیں لیکن یہاں دستیاب نہیں ہیں۔

ان کی تخلیقات کی مقدار کم ہو تو ہو، معیار کے اعتبار سے ان کا کام اتنا وقیع ہے کہ اب ان کا شمار اردو افسانوی ادب کے بہترین مصنفوں میں کیا جانا چاہیے۔ انھوں نے کافکا کی کچھ کہانیوں کا بھی اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ ان کے اپنے افسانوں کے حوالے سے یہ بات بہت معنی خیز ہے۔ وہ کافکا کی نقل نہیں کرتے۔ اس کی نقل کرنے میں تو کوئی کامیاب ہی نہیں ہوا ہے۔ انھوں نے یہ کیا ہے کہ کافکا کو اپنے اندر اچھی طرح جذب کرنے کے بعد نمودار عناصر کو اپنا تصور دیا ہے۔ اس طرح ان کا کی تخلیق، کافکا کی یاد دلانے کے باوجود، نمایاں طور پر ذاتی اور اردو میں ایک نئی اور طبع زاد چیز ہے۔ آج کے دور میں جب خراب نثر کا چلن شرمناک حد تک بڑھ چکا ہے، ان کا چست، بامحاورہ اور قدرے غنائی بیانیہ ہی ایک صاحبِ طرز ادیب کی حیثیت سے ان کی انفرادیت قائم کرنے کے لیے کافی ہے۔

"سیمیا" ایک تابناک جال دار تعمیری نمونہ ہے۔ جس کا ہر حصہ اپنی مجموعی دائرہ نما شکل سے اس طور پر پیوست ہے کہ ذرا سا بھی جز ادھر سے ادھر کر دیا جائے تو شکل ہی بگڑ جائے گی اور معنی کا نقصان ہو جائے گا۔ کتاب کی مختصر تمہید، جو امام جعفر صادق اور جابر بن حیان کے درمیان ایک مکالمے کا اقتباس ہے، اس بات کو بخوبی واضح کرتی ہے۔ امام دیوار پر ایک نقش کی طرف جابر کی توجہ منعطف کراتے ہوئے کہتے ہیں کہ اسے دیکھنے سے جو مسرت حاصل ہوتی ہے اس کا سبب

نقش کا کمالِ ترتیب و تناسب ہے۔ اقلیدس نہ جاننے والوں کو بھی یہ نقش دلکش معلوم ہوگا۔ بچے تک اس سے لطف اندوز ہوں گے۔ پھر امام فرماتے ہیں کہ اگر یہ نقش غیر متناسب ہوتا تو دیکھنے والوں کو اس سے کوئی جمالیاتی تسکین حاصل نہ ہوتی۔ اس میں کنایہ یہ ہے کہ کسی افسانوی تخلیق کے جواز کے لیے اس کو تناسب کا حامل اور اس کے اجزاء کو سلیقے کے ساتھ مربوط ہونا چاہیے۔ اس سے یہ اشارہ بھی ملتا ہے کہ 'سیمیا' ایک ایسی ہی فنی تخلیق ہے۔ دراصل کتاب کی نوعیت ہی کچھ ایسی دھوکے میں ڈالنے والی ہے کہ کوئی یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ یہ ہے کیا۔ افسانوں کے مجموعے کے بھیس میں ناول یا الگ الگ افسانے جو پراسرار طور پر مل کر ایک ناول بن جاتے ہیں۔ خصوصی نشانات، بہت باریکی کے ساتھ، بار بار آتے ہیں اور بیانیے کا ارتقائی تسلسل ایک ہی مرکزی خیال کی طرف لے جاتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

سیمیا پانچ مخفی علوم میں سے ایک ہے جس کا مطلب ہے وہمی پیکر پیدا کرنے یا روح کو ایک جسم سے دوسرے میں منتقل کرنے کا فن۔ نیرؔ مسعود کی یہ کتاب واقعی سیمیا کہلانے کی مستحق ہے کیونکہ اس کے افسانے شکلیں مسخ کر کے دکھانے والے نازک آئینوں کی طرح حقیقت کی شکل بدل دیتے ہیں۔ افسانہ فی نفسہٖ ایک فریب نظر، یا ذرا خوشگوار الفاظ میں، ایک متبادل حقیقت ہے۔ اِن افسانوں کی غیر حقیقت پسندانہ نوعیت ایک اہم صناعی ہے کیونکہ ان کا سروکار خارجی دنیا کے بارے میں مفید معلومات سے نہیں بلکہ کرداروں کے باطن میں رونما ہونے والے واردات سے ہے۔ کتاب بہت سی چیزوں کے بارے میں سوال اٹھاتی ہے اور اس میں شروع سے آخر تک عارفانہ تجسس کی ایک ہلکی سی لہر کارفرما نظر آتی ہے۔ اگر افسانہ ہمارے لسانی وسائل کے عدم اجمال یا ابہام کا قائم کیا ہوا ایک فریب نظر ہے تو کیا زندگی بھی کوئی التباس ہے کیونکہ اس کی تشکیل کرنے والے شعوری اور غیر شعوری معمولات بھی اتنے ہی مبہم ہیں؟ کیا عالم صرف نیم موجود ہے جسے جان بوجھ کر آدھا آدھا بانٹ دیا گیا ہے تاکہ عدمِ تکمیل یا عدمِ تسکین کا احساس پیدا کیا جا سکے، بالکل اسی طرح جیسے ہم میں سے ہر ایک کا نصف اس کے دوسرے نصف کے مقابل ہے اور جیسے ہمارے شعوری محرکات ہمیشہ ہمارے غیر شعوری تقاضوں سے متصادم رہتے ہیں یا بالکل اسی طرح جیسے ہمارا دو خانہ دماغ دو حصوں میں بٹا رہتا ہے اور کروڑوں متضاد اور متخالف حقائق کے باہمی عمل ورد عمل کے مواقع فراہم کرتا ہے؟

سیمیا کے ایک افسانے میں دو کردار ایک بوسیدہ محل میں موجود ہیں اور ان میں سے ایک کہتا ہے:

''اسے کسی نے سالم نہیں دیکھا۔ شاید یہ کبھی سالم نہیں تھا کیا یہ ممکن نہیں کہ اسے ایسا ہی بنایا گیا ہو؟''

دوسرے لفظوں میں آدمی جس شکستگی کو محسوس کرتا ہے وہ اس شے کے باطن میں موجود ہوتی ہے۔ کسی مرحلے پر کسی کی دلچسپی ختم ہوگئی اور اس نے چیزوں کو ادھورا چھوڑ دیا۔ کہیں یہ ایک ارادی دست کشی تو نہیں تھی جس کا مقصد یہ جتانا رہا ہو کہ آگے کا کام ہمارے ذمے ہے؟ ایسا تو نہیں کہ اسی سبب سے آج کا انسان شدید دباؤ کے اوقات میں محسوس کرتا ہے کہ اسے اکیلا چھوڑ دیا گیا ہے؟ پھر بھی، شاید سب کچھ ختم نہیں ہوا جیسا کہ یہی کردار ذرا سے توقف کے بعد کہتا ہے: ''اس کا بنانے والا اسے چھوڑ کر جا نہیں سکتا۔''

مجھے اعتراف ہے کہ میں ان افسانوں کی تلخیص نہیں کرسکتا۔ یہ افسانے تعبیر و تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے اور اس قدر پیوست بافتہ اور پُر واقعہ ہیں کہ ان کا اجمالی بیان ممکن نہیں۔ یہاں میں 'اوجھل' کا خاص طور پر ذکر کرنا چاہتا ہوں کہ یہ ایک حیرت خیز افسانوی تخلیق ہے۔ اس افسانے میں نسائیت کی ناقابلِ تشریح اور انوکھی مقناطیسی کشش کے آسیب کا راز سمجھنے کی کوشش اتنی سبک دستی اور ہنرمندی سے کی گئی ہے کہ اس کے بعض ناگوار قیاسی پہلوؤں کی طرف دھیان جانے ہی نہیں پاتا۔

موت، زخم، بیمارداری اور خوف انگیز اور بسا اوقات بوسیدہ عمارتوں کا مسلسل ذکر کرنے والے یہ افسانے ایک گاتھک تعمیر کے سے حسن کے ساتھ جیتے جاگتے نظر آتے ہیں۔ کمرے اور مکانات منظروں پر چھائے رہتے ہیں۔ ان میں ایک محل بھی ملتا ہے اور یہ سب دستِ انسانی کی صناعیاں ہیں۔ خوفناک ہیولوں کی تباہ کی ہوئی دنیا میں بچی ہوئی پناہ گاہیں۔ یاد رہے کہ افسانہ بھی ایک صناعی کا نمونہ ہے۔

سیمیا کے واقعات تو خطروں اور اندیشوں سے بھرے ہوئے ہیں لیکن اس کا پرسکون اور نرم رفتار بیانیہ ایک تسکین بخش عنصر کا کام کرتا ہے۔ واقعات اور بیانیے کا یہ تضاد حیرت انگیز تو یقیناً ہے۔ افسانوں کا لہجہ لامحالہ گارگیو دشرچو کی بعض تصویروں کی یاد دلاتا ہے جن میں ناآسودہ

خواہشات کی مبہم سی جھلک ایک عجیب سی بدشگونی کا تاثر پیدا کرتی ہے۔

سیمیا کا متوقع سے یہ انحراف کوئی پوری طرح کیسے سمجھ سکتا ہے اور انسانی نفس کے عمیق گوشوں میں جھانکنے کی ان کوششوں سے کوئی کیسے مفاہمت کرسکتا ہے؟ ایک افسانے میں، اختتام کے قریب، ایک کردار ایک ایسے شخص سے ملنے کیبعد جس نے بولنا چھوڑ دیا ہے، اسی نتیجے پر پہنچتا ہے کہ تکلم ایک نقص ہے۔ جب تجربہ نا قابل اظہار ہو تو تکلم یقیناً نقص ہی لگنا چاہیے۔ لاؤزو کے بقول ''جو جانتا ہے وہ بولتا نہیں۔''

مشکل یہ ہے کہ نا قابل اظہار ہونے کے تصور کو بھی ترسیل کی خاطر، الفاظ میں ڈھالنا ہی پڑتا ہے۔

سیمیا سے اس یادگار ملاقات کا یہی اصل سبب ہے اور سیمیا کی یہی قسم ہے جو پسند کی جانی چاہیے۔

(انگریزی سے ترجمہ: عرفان صدیقی)

(پاکستان ٹائمز، ۱۱ر دسمبر ۱۹۸۷ء)

عرفان صدیقی

سیمیا

'سیمیا' نیّر مسعود کے افسانوں کے مجموعے کی بنیادی کہانی کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ انھوں نے مجموعے کا نام اسی کہانی کے عنوان پر رکھا ہے۔ اس کہانی کا معنوی رشتہ دوسری کہانیاں بالخصوص اوجھل اور مسکن کے ساتھ بہت گہرا ہے۔ اس ربط معنوی کی تشکیل میں جن عناصر کا خاص دخل ہے ان میں مکان کا مرکزی حوالہ اور ایک مخصوص اسراری فضا شامل ہیں۔ 'سیمیا' میں تو مکان، اس کی کہنگی اور شکستگی زندہ کرداروں کے پُراسرار کردار اور پیچیدہ وجود اور دیواری نقش بنیادی علائم میں سے ہیں لیکن انہیں علام کا سلسلہ مجموعے کی دوسری کہانیوں سے بھی ملتا ہے اور اس طرح 'سیمیا' اس پورے مجموعے کی افسانوی زنجیر کا مرکزی حلقہ بن جاتا ہے۔ اس اعتبار سے سیمیا کے مطالعے اور تفہیم سے دوسری کہانیوں کی گرہ کشائی میں بھی مدد مل سکتی ہے۔

سیمیا کا مطالعہ ایک ایسے تخلیقی فن پارے کا مطالعہ ہے جس کی بلاغت اور معنویت بصیرت کا وسیلہ بھی بنتی ہے اور مسرت کا بھی۔ ہر اہم عصر کہانی سے بلاغت ومعنویت کا یہ مطالبہ پورا نہیں ہوتا، اس لیے یہ 'سیمیا' کی انفرادی خصوصیت بھی بن جاتی ہے۔ کہانی کی یہ بلاغت، اسکی ہیئتی ساخت اور معنوی تنظیم دونوں سے مل کر وجود میں آتی ہے۔ اس کا رشتہ کہانی کے ظاہر سے بھی اتنا ہی اہم اور لاینفک ہے جتنا اس کے باطن سے۔ کہانی کی ہیئت کی اہم خصوصیت اس کا مربوط منظم اور بے ابہام بیانیہ اور اس کے باہم دگر پیوست اجزا ہیں۔ یہاں ایک لفظ دوسرے لفظ کا لازمی حوالہ اور ایک فقرہ دوسرے فقرے کی تکمیلی کڑی ہے۔ خاص طور پر قابل ذکر بات یہ ہے کہ بناوٹ اور ساخت کی اس تنظیم اور ربط کے باوجود بلکہ اس کے باعث، کہانی کی گہرائی، پیچیدگی اور معنوی وسعت میں اضافہ ہوتا ہے۔ افسانہ نگار قاری کے ذہن کو بیانیہ کی تجسیم کے وسیلے سے خیال کی تجرید

کی طرف لے جاتا ہے اور اس طرح کہانی کو کسی مخصوص اور قابلِ شناخت زمانی حوالے یا Time Frame سے آزاد کرانے کی سعی کرتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار نے اس کہانی میں بالخصوص اور دوسری کہانیوں میں بالعموم ایسی اشیاء یا مکانی خصوصیات کے ذکر سے شعوری گریز کیا ہے جو کہانی کو کسی پہچان لیے جانے والے زمانی حصار میں محدود کرتی ہیں۔ اس لحاظ سے مجھے ان کہانیوں کی روح بالخصوص 'سیمیا' کی روح، کسی مثالی شعر کی روح سے زیادہ قریب محسوس ہوتی ہے۔ مختصر یہ کہ افسانوں میں بیانیہ کے جس ربط و تنظیم سے اب تک بیشتر حقیقت نگاری کا کام لیا جاتا رہا ہے، 'سیمیا' میں اسی کو معنوی تہہ داری اور پیچیدگی کے موثر وسیلے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

کہانی میں 'مکان' بنیادی حوالے کے طور پر آتا ہے اس لیے اس کی معنویت کو فنِ تعمیر کی ایک اصطلاح کے وسیلے سے سمجھنے کی کوشش بے جا نہ ہوگی۔ فن تعمیر میں ایک مرحلہ Phase of Transition کہلاتا ہے جس میں تعمیر ایک مرحلہ مکمل کرنے کے بعد اپنے دوسرے ارتقائی مرحلے میں داخل ہوتی ہے۔ 'سیمیا' میں بھی اس کے پہلے حصے کا اختتام اس سے اگلے مرحلے یعنی سیمیا کے دوسرے حصے کے آغاز کی بنیاد ڈالتا ہے۔ کہانی میں مکان کی مرکزی رمزی حیثیت کے لحاظ سے اس تعمیراتی اسلوب کا کہانی کے ارتقاء کے لیے استعمال بہت ہی معنی خیز ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال انسانی وجود کی خواہش تکمیل اور اس تکمیل کے لیے کی جانے والی کوششوں کی سی سیمیائی کیفیت ہے۔ وجود خلقی طور پر ناقص اور نامکمل ہے اور انسان اس کو مکمل کرنے کے لیے جو عمل کرتا ہے وہ خود نقائص کا شکار ہوتے ہیں ان اعمال کی یا تکمیل کی ان خارجی کوششوں کی بنیادی کوتاہی یہ ہوتی ہے کہ وہ وجود کی اصل یا ماہیت کو بدل دینے کا ناممکن مقصد حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ان کوششوں کی حقیقت نمود سیمیا یا فریب نظر سے زیادہ نہیں ہوتی لیکن اس کے باوجود یہ سارا عمل اپنا تانا بانا بکھیرنے سے پہلے تک حقیقت ہی کی طرح اہم اور بامعنی نظر آتا ہے۔

شب کو تھی اک سیمیا کی سی نمود
صبح کو رازمہ و اختر کھلا

کہانی کا رمزیاتی اسلوب اس خیال کی تعمیر وترسیل کے لیے بہترین وسیلہ بنا ہے۔ چند بنیادی علائم و رموز کے حوالے سے کہانی کی معنویت منکشف ہوتی ہے مثلاً مکان کسی بھی دور، کسی

بھی زمانے اور کسی بھی مقام کا مکان ہو سکتا ہے اور اس کی کہنگی اور شکست پذیری اس کی حقیقت کا لازمی حصہ ہے۔ مالک مکان اور نو وارد جو وجود کی تکمیل کے عمل میں حصہ لینے والے کردار ہیں، درشت آنکھوں اور بے ہاتھوں والا بچہ، وجود کے خلقی نطق کا مظہر، جس کی ایک سیمیائی کوشش میں واحد متکلم یا نو وارد نقش دیوار کے ہاتھ بار بار بنتا رہتا ہے، بچہ سے اس کا رشتہ نامعلوم ہے، لیکن اس کے باوجود وہ اس نقش ناقص کی تکمیل کا خواہاں ہے۔ سیاہ کتا جو اپنی ماہیت کے اعتبار سے سفید تھا جس کا رنگ بدل کر مالک مکان سیاہ کتے سے حاصل ہونے والے سیمیائی نتائج کا تمنائی تھا، جو ظاہر ہے اسے حاصل نہیں ہو سکے تھے۔ غرقاب دوشیزہ جسے کسی نے نہیں دیکھا تھا، لیکن جس کی علامتی قبر موجود ہے، کہ انسان کے معدوم ہو جانے پر بھی وجود کے تسلسل کی نشانی بنی رہتی ہے، مردہ میدان جو شمشان بھی ہو سکتا ہے، مینار سکوت بھی اور قبرستان بھی، جس سے مکان اور بستی کے مکینوں کا گزرنا لازمی ہے۔ تمام علائم کہانی میں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔

کہانی کے عنوان کا اس کی معنویت سے گہرا اور بنیادی رشتہ ہے۔ یہ کہانی ہمیں ان حدود کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے جو سیمیائی نمود اور انسانی وجود کے درمیان اشتراک اور مماثلت کی ہیں۔ خارج میں جو حقیقت ہمیں نظر آتی ہے وہ دراصل ہمارے ذہن میں شکل پذیر تصویر کا عکس ہے۔ بقول میر:

سب توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

گویا 'ہونے' کا دار و مدار اعتبار پر ہے۔ اس طرح دیکھیے تو سیمیا کا نظام محض التباس نظر نہیں رہتا بلکہ ہمارے اسی اعتبار کی صورت گرفتگی ہوتا ہے۔ اعتبار کی یہ صوری رونمائی حقیقت ہی کی مثال ہوتی ہے اس لیے عالم مثال پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔

فن سیمیا صرف موجود کو موجود کر دکھانے کا عمل ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعہ خارجی اشیا اور ان کے فطری اوصاف و وظائف کو تبدیل کرنے کی کوشش بھی کی جاتی ہے اور اس عمل میں خارجی اور مادی اشیا ہی کو وسیلے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو مادی اشیاء یا خارج سے Illusion یا بصری التباس کا رشتہ اتنا گہرا نہیں ہوتا جتنا سیمیائی عمل کا ہوتا ہے۔ یہ کہانی بتاتی ہے کہ حقیقت بھی سیمیا کی طرح اپنے معنی اور آثار تبدیل کرتی ہے۔

جیسا کہ کہانی کے آغاز میں نظامی گنجوی کے شعر سے اشارہ ملتا ہے، اس کا مرکزی نقطہ یہی حقیقت ہے کہ وجود انسان کا ہو یا اشیاء کا اپنی تنظیم اور ہیئتی ربط کی بدولت ہی ایک طلسم کی طرح پیچیدہ اور پُراسرار اور بامعنی ہوتا ہے لیکن اس طلسم سے جب ربط و تنظیم کی نفی ہو جاتی ہے یہ طلسم بھی فنا ہو جاتا ہے۔

چو برپائی، طلسمی، پیچ پیچی
چو افتادی، شکستی، ہیچ ہیچی

گویا سیمیا کی معنویت اسی وقت تک ہے جب تک وہ برپا اور قائم ہے اور یہ برپائی و قیام اسے ایک خاص نظم و ترتیب کی بدولت حاصل ہوتا ہے۔ اس کہانی کو میں، وجود کی، خواہ وہ وجود کسی طلسم کا ہو، برپائی اور قیام کی اہمیت کا استعارہ سمجھتا ہوں۔ جب یہ برپائی، انتشار اور نفی تنظیم کا شکار ہو جاتی ہے تو طلسم کا وجود بھی ختم ہو جاتا ہے۔

کہانی کے رمز کی کلید حضرت امام جعفر صادق اور ان کے شاگرد جابر بن حیان کے درمیان وہ مکالمہ ہے جو کتاب کی ابتداء میں درج کیا گیا ہے۔ جعفر صادق فرماتے ہیں کہ کسی نقش کے مشاہدے سے ملنے والی لذت کا سبب وہ نظم و ترتیب اور تکمیل ہے جو ہمیں اس نقش میں دکھائی دیتی ہے، نہ کہ یہ بات کہ ہم اس نقش کی ماہیت سے واقف ہیں۔ نظم و ترتیب سے عاری کسی نقش کا مشاہدہ ہمارے لیے ایک لاحاصل عمل ہوتا ہے یعنی کسی شے کے مشاہدے سے ہمیں حاصل ہونے والی بصیرت، لذت یا مسرت اس شے کی ماہیت کے بارے میں ہمارے علم پر مبنی نہیں ہوتی بلکہ اس کی بنیاد اس امر پر ہوتی ہے کہ اس شے میں نظر آنے والی تنظیم و ترتیب سے ہم کس حد تک مانوس ہیں۔ بالفاظ دیگر ادراک حقیقت سے ہماری مراد ہوتی ہے ہمارا کسی مخصوص ہیئتی ترتیب یا صوری نظم سے روشناس اور مانوس ہونا۔ یہی بات کہانی میں مالک مکان، نووارد سے کہتا ہے "علم کوئی چیز نہیں، نووارد۔ اصل چیز مانوس ہونا ہے۔ اسی کو ہم اپنی لاعلمی سے علم کہتے ہیں۔"

'سیمیا' کے پہلے اور دوسرے حصے کے درمیان ایک ارتقائی رشتہ ہے۔ یہ دونوں مل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ پہلا حصہ بچے کے وجود ناقص کی معدومیت اور اس معدومیت سے بچے کے باپ کے انکار پر ختم ہوتا ہے۔ اگلا مرحلہ، کہانی کے دوسرے حصے میں مالک مکان کی ان سیمیائی کوششوں سے شروع ہوتا ہے جو وہ تبدیلی حقیقت کے لیے کرتا ہے۔ یہ مرحلہ خود مالک مکان کی

معدومیت پر ختم ہوتا ہے اور اس کے ساتھ ہی کہانی بھی۔ مالک مکان سگ گزیدگی کا شکار ہوتا ہے یعنی اس کی موت نتیجہ ہے اپنے ہی عمل سیمیائی کے ناقص رہ جانے کا۔ یہ سگ گزیدگی استعارہ ہے اس طلسم سیمیائی کے نقش کی ترتیب ونظم میں خلل آجانے کا، جسے برپا کرنے کی کوشش میں مالک مکان یہ بھول گیا تھا کہ سفید کتے کو مصنوعی طور پر کسی عمل سے سیاہ رنگا جاسکتا ہے لیکن اس سے اصل سیاہ کتے جیسے سیمیائی نتائج حاصل نہیں کیے جاسکتے یا یوں کہیں کہ سفید کتے کی اہمیت سیاہ میں تبدیل نہیں کی جاسکتی۔

مختصر یہ کہ جب سیمیائی تنظیم وترتیب بگڑ جاتی ہے تو سارا طلسم شکست ہوکر عدم محض رہ جاتا ہے۔ دراصل سیمیائی نظام ایک خلقی شکست پذیری پر ہی قائم ہوتا ہے۔ع

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

(بشکریہ 'نئی نسلیں'، اکتوبر ۱۹۸۵ء)

عابد سہیل

مراسلہ — ایک مطالعہ

اس افسانے کا پہلا پیراگراف جو ایک مراسلے کی شکل میں پورے افسانے کے لیے Launching pad کی حیثیت رکھتا ہے، یعنی پیش آنے والے واقعات کی سمت متعین کر دیتا ہے۔ ''شہر کے مغربی علاقے'' ہی کو لیجیے، کیا یہ محض اتفاق ہے کہ مصنف نے اس علاقے کو افسانے کی اصل کارگاہ بنایا ہے؟ شاید ایسا نہیں ہے، اس علاقے کی آبادی شہری سہولتوں سے محروم ہے، نہ پانی کا اچھا انتظام ہے نہ روشنی کا، سڑکیں بھی درست نہیں۔ لیکن وہاں مروت ہے، پرانے رشتوں کی پاسداری ہے، تعلق منقطع کر دینے والوں سے بھی محبت کا سلوک کیا جاتا ہے۔ خواتین تک پردے کی اوٹ سے اجنبیوں کو بھی ان کی منزل مقصود تک پہنچنے میں مدد دیتی ہیں۔ برخلاف اس کے، شہر کے اس حصے کے لوگ جو خاصا ترقی یافتہ ہے، نہ ادھر (شہر کا مغربی علاقہ) جاتے ہیں، نہ اپنی ضرورت یا مجبوری کے بغیر وہاں کے رہنے والوں کو یاد رکھتے ہیں اور نئے رشتے ہموار ہونے پر اپنے پرانے رشتوں اور وعدوں کو توڑ بھی دیتے ہیں [''مہر کو پہچانا؟'' اور ''ایک بار تم نے مہر کو اس (ڈراونی کوٹھری) میں بند کر دیا تھا'' پھر ان کی مسکراہٹ میں اور زیادہ افسردگی آ گئی ''چلو تمہیں یہاں کی کوئی شے تو یاد آئی'']''شہر کے مغربی علاقے'' کا انتخاب محض اتفاق نہیں، اس انتخاب کے پسِ پشت ان اقدار کا تصور ہے جنہیں ترقی کی دوڑ میں 'مغرب' کہیں پیچھے چھوڑ گیا ہے اور جہاں یہ نہیں ہوا ہے، وہ مغرب ہی کیوں نہ ہو، وہاں ان انسانی رشتوں کی گرمی اب بھی برقرار ہے۔ نیرؔ مسعود کو یہ قدریں عزیز ہیں [جملۂ معترضہ کے طور پر ہی سہی، یہاں یہ عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مصنف تخلیق میں یوں بھی ظاہر ہوتا ہے]

''شہر کے مغربی علاقے'' کے انتخاب میں ایک ڈرامائیت بھی پنہاں ہے جو صورت حال

کو غیر متوقع بنا دیتی ہے۔ ''شمال یا جنوبی علاقے'' اس افسانے کے سیاق وسباق میں کسی قسم کی اقداری کشمکش میں نہ کمی کرتے نہ اضافہ اور ''شہر کے مغربی علاقے'' میں کچھ ہوا'' اگر مشرقی علاقے میں ہوتا تو اس کا بیشتر حصہ پڑھنے والے میں دلچسپی اور تجسس کم کم ہی پیدا کرتا۔ کیونکہ شہر کے ترقی یافتہ علاقہ سے تعلق رکھنے والا قاری ''مشرقی علاقہ'' سے اس کے علاوہ اور امید بھی کیا کرسکتا تھا۔ یہاں ''ناممکن کو ممکن'' بنانے کے مقابلے میں ''ممکن کو ناممکن'' بنانے کی فوقیت کا مسئلہ بھی ہے لیکن یہ بحث خاصی طول طویل ہے اور اس میں پڑے بغیر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ نیّر مسعود نے افسانے کی 'رزم گاہ' کا انتخاب خاصے غور وفکر کے بعد کیا ہے اور درست ہی کیا ہے۔

ممکن ہے کہ کوئی دریافت کرلے کہ اس افسانہ میں ہے کیا؟ اس پر اب تک روشنی نہیں ڈالی گئی۔ مجھے یہ کام کرنا بھی نہیں ہے۔ آپ کو ایسی ہی دلچسپی ہے تو خود افسانہ پڑھیے۔ زبانِ غیر سے شرح آرزو میں کیا لطف! میرا کام تو افسانے کو سمجھانے سے زیادہ سمجھنے کی کوشش کرنا ہے اور اس عمل میں آپ کو شریک کرنا ہے، اسے بیان کرنا نہیں کیونکہ افسانہ بیان کے ذریعہ نہیں بیانیے کے ذریعہ نمو پاتا ہے اور بیانیے کو بیان نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی معکوس شکل البتہ ممکن ہے۔

لیکن کیا بیانیہ ہی افسانہ ہوتا ہے؟ بیانیہ افسانہ نہیں بلکہ وہ اڈا ہے جس پر اسے بُنا جاتا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ بنائی مکمل ہونے کے بعد کپڑا اس اڈے سے الگ کیا جاسکتا ہے اور کیا بھی جاتا ہے جب کہ بیانیہ افسانے کی بنوٹ میں شامل ہوجاتا ہے، اس طرح کہ جہاں اسے کسی معذوری کا سامنا ہوتا ہے، وہ Description کو بھی اپنی مدد کے لیے طلب کرلیتا ہے اور نہ صرف Narrative اور Discriptive بلکہ ان دونوں اور افسانے کے درمیان ''من دیگرم تو دیگری'' والی کیفیت ختم ہوجاتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھتا ہے کہ بیان اور بیانیے میں فرق کیا ہے، بعض دوسری چیزوں کے علاوہ ایک اہم فرق جواز کا ہے۔ بیان کچھ بھی کیا جاسکتا ہے، کچھ بھی کیا جاسکتا ہے جب کہ بیانیے میں ''یہ کچھ بھی'' اپنے سارے سیاق وسباق کے اور حوالے کے ساتھ آتا ہے یعنی بیانیہ واقعے کے 'ہونے' کو قابل قبول بناتا ہے بانے می ڈابری Bonamy Dobree نے Prose Style میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ بیانیہ اپنی بہترین کارکردگی کا اظہار تاریخ میں کرتا ہے۔ اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ بیانیے کے رنگ وآہنگ کے لیے تاریخ میں سب کچھ ہوتا ہے، کس دن، کس تاریخ کو، کس

وقت، کس جگہ سکندر اور پورس کی فوجیں ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوئیں اور اس کا انجام کیا ہوا، یہ ہر شخص کو معلوم ہے یعنی ہر اس شخص کو جسے اس موضوع سے دلچسپی ہے، یہ ضرور ممکن ہے کہ کوئی مورخ لڑائی شروع ہونے کی تاریخ غلط لکھ دے یا جنگ کتنے دن جاری رہی اس بارے میں کسی غلطی کا شکار ہو جائے، لیکن یہ اور اس قسم کی دوسری غلطیاں درست کی جاسکتی ہیں۔ برخلاف اس کے کوئی مورخ یا عام مندرجۂ ذیل بیانیہ کو اگر وہ 'غلط' ہے، درست نہیں کر سکتا۔

''ارے بھئی، ہم آ رہے ہیں'' انھوں نے کہا اور چلمن اٹھائی۔

''آ جایئے'' گھر کی بیگم بولیں ''دیکھئے کون آیا ہے۔ پہچانا؟''

حکیم صاحب دالان میں آ گئے۔ میں نے جلدی سے اٹھ کر انہیں سلام کیا۔ انھوں نے آہستہ سے میرا نام لیا۔ پھر بولے:

''میاں آپ تو بہت بدل گئے۔ کہیں اور دیکھتا تو بالکل نہ پہچانتا۔'' (مراسلہ)

اس بیانیے میں اگر کوئی غلطی ہے مثلاً یہ کہ کلیم صاحب اس وقت گھر میں تھے ہی نہیں، یا وہاں رہتے ہی نہیں تھے، یا راوی غلطی سے کسی اور محلے میں پہنچ گیا تھا یا وہ فریب نظر Hallucination کا شکار تھا تو اس غلطی کو کیا کوئی مورخ، عالم یا سائنسداں درست کر سکتا ہے؟ میرے خیال میں ایسا کرنا کسی کے بس کی بات نہیں سوا خود افسانے اور افسانہ نگار کے۔ لیکن اس افسانہ کے مندرجۂ بالا جملوں میں کوئی غلطی نہیں۔ میری مراد زبان و بیان کی غلطی سے نہیں بلکہ واقعاتی غلطی سے ہے کیونکہ افسانے کے مختلف اجزاء اس حصے کو اس طرح سہارا دیے ہوئے ہیں کہ وہ غلط ہو ہی نہیں سکتا، افسانے کی حد تک یہاں جو کچھ کہا گیا ہے اسے واقعیت کا اعتبار جن جملوں او رعبارتوں سے بخشا گیا ہے، انہیں دہرایا جائے تو کم سے کم بیس پچیس جملے تو نقل کرنا ہی پڑیں گے۔ تاہم اس نکتے کی وضاحت بھی ضروری ہے اس لیے چند جملوں کی جانب آپ کو متوجہ کیے بغیر چارہ نہیں۔ ''اس مکان کے پیچھے چلے جایئے، چبوترہ سامنے ہی دکھائی دے گا۔'' (یہ جملہ مندرجہ بالا عبارت سے تقریباً پانچ صفحات قبل آیا ہے)

مذکورہ عبارت کے اگلے صفحے پر چار جملے اس طرح ہیں:

''کس سے ملنا ہے؟''

اس کا میرے پاس ایک ہی جواب تھا:

''کلیم صاحب سے'' میں نے کہا۔

''مطلب دوسری طرف ہے۔ وہیں جایئے۔ وہ تیار ہورہے ہیں۔''

اور پھر اول الذکر عبارت کے تین صفحات بعد

''کچھ دیر بعد میں کتھی اینٹوں والے ایک منزلہ مکان کی پشت پر تھا۔ حکیموں کا چبوترہ اور اس پر کی جھاڑیاں اور قبریں اب اور زیادہ صاف نظر آرہی تھیں۔ مجھے وہاں کسی چیز کی کمی محسوس ہوئی اور اس کیس ساتھ خیال آیا کہ میں نے چبوترے کو اوپر جا کر نہیں دیکھا، اور اسی وقت مجھے کچھ اور یاد آ گیا۔ میں واپس ہوا اور چبوترے کے اوپر آ گیا۔''

صرف یہ چند جملے کم سے کم مندرجہ ذیل باتیں قائم کر دیتے ہیں۔

۱. کوئی شخص کسی فرد یا خاندان کی تلاش میں ہے جسے وہ جانتا بھی ہے اور نہیں بھی جانتا۔

۲. حکیموں کا چبوترہ نامی محلہ تھا ضرور

۳. وہ اس علاقہ سے واقف رہ چکا تھا۔

۴. اور ظاہر ہے اس علاقہ کے مکینوں سے بھی۔

[یہ سب کچھ افسانوی حقیقت سے متعلق ہے اور اس مسئلہ سے کہ 'ہونا' افسانے میں واقعہ کیسے بنتا ہے]

اس عمل کو افسانے کی داخلی منطق بھی کہا جا سکتا ہے جس میں ہر واقعہ، ہر کردار، افسانے کا ہر موڑ، اور ہر مکالمہ (یہاں تک کہ منظر کشی بھی) دوسرے اجزا کو سہارا دیتا ہے اور خود ان سے سہارا حاصل کرتا ہے۔ انہیں واقعیت کا اعتبار بخشتا ہے۔ اس کے 'ہونے' کو ممکن بناتا ہے اور اسے واقعہ کی شکل دیتا ہے، افسانے کا واقعہ داستان کا واقعہ نہیں ہوتا جس میں بغیر کسی داخلی منطق اور جواز کے ممکن ناممکن سب کچھ ہوتا رہتا ہے۔ وہاں ہم یہ سوال نہیں کر سکتے کہ یہ کیوں ہوا، کیا ایسا ہونا ممکن ہے، یا کیا ایسا ہو سکتا ہے، یا کیا یہ واقعہ داستان کی داخلی منطق سے ہم آہنگ ہے کیوں کہ داستان میں کوئی داخلی منطق ہوتی ہی نہیں۔ افسانہ میں Event ہوتا ہے اور داستان میں Occurrance اردو میں دونوں کے لیے ایک ہی لفظ واقعہ مستعمل ہے شاید اسی لیے دونوں کو ایک سمجھ لیا گیا ہے۔

ادب کے بارے میں مختلف شکلوں میں دو نقطۂ نظر تقریباً ہمیشہ سے ایک دوسرے سے متصادم رہے ہیں۔ ایک نقطۂ نظر یہ ہے کہ فن یا ادب انسانوں کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے اور ان کے

سروکار اور اس کے بھی سروکار ہوتے ہیں، ان انسانوں کے لیے جو زمان و مکان میں رہتے ہیں، نقل و حرکت کرتے ہیں، ایک دوسرے سے اپنی خواہش کے مطابق یا مجبوراً ملتے جلتے ہیں، یعنی سماجی رشتے قائم کرتے ہیں اور جو زبان استعمال کرتے ہیں اس میں فعل کو کلیدی حیثیت حاصل ہوتی ہے کیوں کہ اس کے ذریعہ زبان اظہار کا اپنا بنیادی عمل پورا کرتی ہے۔ دوسرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ادب ایک ایسی خود مختار اکائی ہے جس کا زمان و مکان اور انسان سے علاقہ محض اتفاقی ہے، زندگی کے سروکار اس کے سروکار نہیں ہوتے اور کسی ص ف ادب، خیال اور پیرایۂ اظہار کا تعلق سماجی حالات، معاشی رشتوں اور ان کی نوعیتوں سے نہیں ہوتا۔

اس مسئلہ کی دوسری شکل یہ ہے کہ جو کچھ لکھا گیا ہے (What is written) وہی اہم ہے اور جس چیز کے بارے میں لکھا گیا ہے (What is written about) کسی اہمیت کا حامل نہیں اور اگر ان دونوں کے درمیان کوئی رشتہ ہے تو وہ اسلوبیات، ساختیات اور پس ساختیات اور اس قسم کے دوسرے طریق ہائے کار Approaches کے ذریعہ ہی ہموار ہوتا ہے۔ یہ طریق کار بھی مضمر طور پر کو مسترد ہی کرتا ہے۔ مندرجہ بالا طریق ہائے کار کی اہمیت کا انکار مقصود نہیں، کہنا صرف یہ ہے کہ ان سے فن پارے کی تعین قدر میں کوئی مدد نہیں ملتی کیوں کہ تعین قدر ہمیشہ معانی کی محتاج ہوتی ہے چاہے یہ معنی غیر واضح اور سائے کی صورت ہی میں کیوں نہ ہوں۔ ادب میں ماہیت کے حسن اور عدم حسن کو بھی صرف نفس مضمون سے مطابقت کے پیمانے ہی پر رکھا جا سکتا ہے۔

''عطر کافور'' کے دو ایک افسانوں سے قطع نظر باقی سارے 'سیمیا' کے افسانوں سے بالکل مختلف ہیں، ان معنوں میں کہ ان میں سے What is written about کسی نہ کسی شکل میں برآمد ہوتا ہے جب کہ سیمیا کے افسانوں پر What is written ہی حاوی ہے۔

افسانوی ادب کے سلسلہ میں ایک اور بے حد دلچسپ بحث ہے۔ ہم چیزوں کو دوسروں کو اور خود کو بھی جن ذرائع سے جانتے اور پہچانتے ہیں وہ ایک دوسرے سے علت، ضرورت، خواہش اور زمان و مکان سے ہم آہنگ ہو کر ہی ترتیب پاتے ہیں، لیکن اس میں ایک '' قباحت ہے اور وہ یہ کہ اس ترتیب میں تفصیلات اتنی زیادہ ہوتی ہیں کہ ان کو اگر بیان کیا جائے تو دفتر کے دفتر سیاہ ہو جائیں لیکن بیان مکمل نہ ہو سکے گا۔ ادب نے عموماً اور افسانوی ادب نے خصوصاً اس مشکل سے نجات پانے کے لیے ایک طریقہ ڈھونڈ نکالا ہے اور وہ ہے بہت کچھ چھوڑ دینے کا، (بیان اور بیانیے کے درمیان

ایک فرق یہ بھی ہے)

اسٹرن برگ (Sternberg) نے اس طریقہ کو Gaps اور Blanks کا نام دیا ہے۔ فرینک کارموڈ (Frank Karmode) نے یہ تو تسلیم کیا ہے کہ بیانیہ میں Gaps اور Blanks ہوتے ہیں لیکن ان کے درمیان حد فاصل قائم کرنا اسے مشکل نظر آتا ہے اور اسے حیرت ہے کہ اسٹرن برگ ان میں امتیاز کیسے قائم کرتا ہے۔ اس مشکل کا ایک حل شاید یہ ہے کہ پورا افسانہ پڑھنے کے بعد قاری کا ذہن Gaps خود ہی بھر لیتا ہے جب کہ Blanks توجہ کے ساتھ افسانہ ایک بار نہیں کئی کئی بار پڑھنے کے باوجود رشتوں کے قیام اور ان کی تفہیم میں رکاوٹ بنے رہتے ہیں۔ اس فرق کو پیش نظر رکھ کر اگر بیس پچیس سال قبل کے بیشتر افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو بات واضح ہو جائے گی۔

''سیمیا'' کے افسانوں میں Blanks کی تعداد خاصی ہے۔ برخلاف اس کے 'عطر کافور' کے بیشتر افسانوں میں Blanks تقریباً مفقود ہیں اور Gaps سے جو افسانے کا ایک اہم اوزار ہے، خوب خوب کام لیا گیا ہے۔ مثلاً ''مراسلہ'' کا پہلا پیراگراف جو اخبار میں شائع ہونے والے ایک خط کی صورت میں ہے، اگلے پیراگراف کے پہلے جملے ''مجھے اس طرف جانے کی ضرورت نہیں تھی'' کے باوجود بظاہر تو فوری طور پر افسانے کے ابتدائی حصے سے کوئی رشتہ قائم نہیں کرتا لیکن پورا افسانہ پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ یہ Gap نہ صرف خود بخود بھر جاتا ہے بلکہ اشیاء اور الفاظ کو دہرانے کے تکلیف دہ عمل سے بھی مصنف اور قاری کو نجات دلاتا ہے۔ اس ضمن میں چند باتیں درج ذیل ہیں:

۱- شہر کی بڑے پیمانہ پر توسیع ہو رہی ہے۔

۲- مغربی علاقہ اس توسیع وترقی سے محروم ہے۔

۳- راوی کو اس بات کا افسوس اور شاید خوشی بھی ہے۔

۴- شہر چار سمتوں میں پھیلا ہوا ہے۔

ابتدائی پیراگراف کے بغیر پہلے اور چوتھے قضیے کو مقابلتاً کم اور دوسرے اور تیسرے قضیے کو بار بار دہرانا پڑتا جو بیانیے کی اثر انگیزی میں دخل در معقولات کر کے اس کی کاٹ میں کمی کا سبب بنتا۔ اس Gap سے مصنف نے ایک فائدہ یہ بھی اٹھایا ہے کہ قاری کے تاثر کو استحکام بخشنے کے لیے

پس منظر کو دہرانے کے عمل سے آزادی حاصل کر کے، دوسرے مقامات کی مدد حاصل کرنے کی سہولت حاصل کر لی ہے۔ [''ٹاٹ کا پردہ میری طرف بڑھا، اوپر اٹھا...... کچھ دیر بعد پردہ کے پیچھے سے دبی دبی آوازیں آئیں اور چار پانچ طشتریاں پردے کے نیچے سے نکل کر...... آپس میں چہ می گوئیاں سی کرتی اور ڈگمگاتی ہوئی صدر دروازے کی طرف بڑھ گئیں'' اور میں نے ایک نظر کشتی میں لگی ہوئی چینی کی نازک طشتریوں کو دیکھا، ان میں زیادہ تر بازار کا سامان تھا لیکن کچھ چیزیں گھر کی بنی ہوئی تھیں''] ابتدا کا Gap ان جملوں سے بھر جاتا ہے اور صورت حال کو دہرائے جانے کے ناپسندیدہ عمل سے بچاتا ہے۔

نیرّ مسعود پر کی نثر کا واضح اثر نظر آتا ہے لیکن جہاں کامو کی نثر کے سروکار واضح ہیں نیرّ مسعود زبان کی داخلی ہم آہنگی اور اس حسن پر زور دیتے ہیں جو تجرید کے نزدیک ہے۔ زبان مکمل طور سے تجریدی ہو ہی نہیں سکتی کیوں کہ لفظ کے Connotative معنی کے پس پست Denotative معنی ہوتے ہیں۔ تجرید جو کہ بنیادی طور پر مصوری کی اصلاح ہے، رنگ اور ترتیب سے زیادہ سے زیادہ احساسات پیدا کر سکتی ہے، متعین معنی اور ان متعین معنوں سے غیر متعین امکانات، جو علامت کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں، نہیں۔ اس قسم کی ساری نثر نگاری پر درون خانہ تزئین کاری کا رنگ چھایا رہتا ہے۔ سروکار اس کی گرفت میں نہیں آتے۔ ''عطر کافور'' میں 'سیمیا' کے مقابلہ میں یہ داخلی تزئین کاری کم ہے اس لیے جگہ جگہ الفاظ کی قبا چاک کر کے معنویت سر اٹھاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ نیرّ مسعود ہموار نثر لکھتے ہیں لیکن افسانوی ادب کی حد تک زبان کی یہ ہمواری کوئی بڑی خوبی نہیں۔ اس ہمواری کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سارے کردار اور واقعات ایک ہی رنگ میں رنگ جاتے ہیں جب کہ ان کی الگ الگ صورتیں زبان کے مختلف رنگ و آہنگ کا مطالبہ کرتی ہیں۔

نیرّ مسعود نے افسانہ کے بعض اوزاروں کو 'سیمیا' میں خود پر حرام کر رکھا تھا۔ اب انھوں نے ان سے بھی کام لینا شروع کر دیا ہے۔ یہ ان کی افسانہ نگاری کا اگلا قدم ہے۔ اس کے باوجود اگر آپ ان کے ہر افسانہ میں زیادہ تنوع کے خواہوں ہیں تو بھی زبان کے بہتر اور سبک استعمال کے لیے ہی انہیں پڑھیے ضرور۔

✿✿

سلام بن رزاق

'تحویل': ایک تجزیہ

نیرؔ مسعود کے افسانوی مجموعہ 'عطر کافور' کا آخری افسانہ ہے 'ساسانِ پنجم'۔ یہ صرف چار صفحوں کا افسانہ ہے اور غالباً نیرؔ مسعود کا مختصر ترین افسانہ ہے۔ اس افسانے کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ''ساسانِ پنجم'' نے ایک زبان اختراع کی تھی جس کے بارے میں آج کے عالموں نے اپنی تحقیق و تفتیش کے بعد رائے دی کہ 'نہ کوئی ساسانِ پنجم تھا، نہ اس کی پیش کی ہوئی کوئی زبان تھی نہ اس زبان کا کوئی لفظ تھا اور نہ اس لفظ کے کچھ معنی تھے۔ لیکن اس ساری تحقیق کا خلاصہ یہ بھی ہے کہ کسی زمانے میں کچھ معنی تھے جو بعض لفظوں سے ادا ہوتے تھے اور یہ لفظ ایک زبان سے منسوب تھے، اس زبان کا تعارف ایک شخص نے کرایا تھا اور وہ شخص خود کو ساسان پنجم بتاتا تھا۔''

اس اختلافی خلاصے کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہم جب ان کا زیرِ نظر تازہ افسانہ 'تحویل' کا مطالعہ کرتے ہیں تو کئی اعتبار سے تحویل ساسان پنجم کی توسیع معلوم ہوتا ہے۔ ایک ایسی توسیع جو قاری کو نہ صرف کئی سمتوں میں سوچنے پر مجبور کرتی ہے بلکہ اس کے سامنے معنی و مفہوم کے کئی در وا کرتی ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے ایسا لگتا ہے ہم کسی چکر دار ہنڈولے میں بیٹھے ہیں اور ہنڈولہ اس تیزی سے گردش کر رہا ہے کہ ہمارے اطراف کے دیکھے بھالے منظر بھی پوری طرح ہماری نظر کی گرفت میں نہیں آ رہے ہیں۔ افسانہ کیا ہے، ایک طلسم خانہ ہے جس میں اشیا اور اشخاص ہر لمحہ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ افسانہ کی فضا نامانوس ہوتے ہوئے بھی ہر شے مانوس اور ہر شخص آشنا معلوم ہوتا ہے۔

افسانہ ایک بستی کی ایک ایسی دکان کے ذکر سے شروع ہوتا ہے جو کئی پشتوں سے چل رہی ہے اور دکان کے مالک کو ہر پشت میں نوروز کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ آخر آخر میں ہر نوروز کا

دماغ خراب ہو جاتا تھا اور وہ دکان پر بیٹھنا چھوڑ دیتا تھا۔ جس نوروز کے زمانے کی کہانی ہے، وہ جب دکان چھوڑ کر چلا جاتا ہے تو لوگوں کو دکان میں دکان کے سامان کے ساتھ دو چھوٹی چھوٹی بچیاں نظر آتی ہیں جو ابھی ٹھیک سے بیٹھ بھی نہیں پاتی تھیں۔ ان کے چہرے اور بدن ایک دوسرے سے اس قدر ملے ہوئے تھے کہ انہیں جڑواں نہیں کہا جا سکتا تھا۔ بالآخر ان بچیوں کی دیکھ بھال افسانے کا راوی کرنے لگتا ہے جو دکان کے اوپری حصے میں رہتا تھا اور کبھی کبھی دکان داری کا حساب دیکھ لیا کرتا تھا۔ نوروز اسے ساسان کہہ کر مخاطب کرتا تھا۔ اچانک ان دو بچیوں میں سے ایک غائب ہو جاتی ہے۔ ایک کی عدم موجودگی میں دوسری مرجھانے لگتی ہے۔ چند روز بعد پاگل نوروز جس نے بچی کو غائب کیا تھا، آتا ہے اور بچی کو ساسان کے حوالے کر کے واپس جنگل میں لوٹ جاتا ہے۔ بچیاں بڑی ہونے لگتی ہیں۔ ساسان ان کے منہ سے نکلنے والی آوازوں کی مدد سے چیزوں کو نئے نام دیتا ہے۔ اس طرح ساسان اور ان بچیوں کے درمیان ایک نئی زبان تخلیق پانے لگتی ہے۔ اس دوران کہیں سے نوروز کے کنبے والے آ جاتے ہیں۔ بستی والوں کے کہنے پر ساسان ان دونوں بچیوں کو کنبے والوں کے حوالے کر دیتا ہے۔''

افسانے کا یہ مختصر سا خاکہ ہے جسے افسانہ نگار نے ایسی فنکارانہ جزئیات سے سنوارا ہے کہ افسانے کا ایک ایک گوشہ منور نظر آتا ہے۔ البتہ افسانے کا اندرونی نظام ان کے سابقہ افسانوں کی طرح خاصا پُراسرار اور پیچیدہ ہے۔ افسانے کی تہہ میں معنی کا ایک جہان آباد ہے مگر ہر گوشے میں ابہام کی بارود بھی بچھی ہے۔ اس لیے افسانے کی تفہیم کرتے ہوئے ہر لمحہ یہ خدشہ بھی لگا رہتا ہے کہ ایک ذرا سا غلط قدم پورے افسانے کو بھک سے اڑا نہ دے۔

نیّر مسعود کی جزئیات نگاری اس افسانے میں اپنے عروج پر ہے۔ جزئیات کی تہہ میں دبی دبی پُراسراریت قاری کو ہر لمحہ عالمِ حیرت میں ڈال دیتی ہے اور کبھی کبھی ہلکا ہلکا خوف اسے بے چین اور مضطرب کر دیتا ہے۔

اگر 'تحویل' کو 'ساسان پنجم' کی توسیع سمجھ لیں تو افسانے کے بعض نکات کی گرہ کشائی میں قدرے مدد مل سکتی ہے۔

تحویل میں 'نوروز' اور 'ساسان' دو مرکزی بلکہ متوازی کردار ہیں۔ نوروز جو دکان کا مالک ہے اور ساسان جو کہ دکان کے اوپری حصے میں رہتا تھا اور دکان داری کا حساب دیکھا کرتا تھا 'نوروز'

کو سلسلۂ عید یا عہد بہ عہد بدلتی حکومتوں کا اشاریہ نیز دکان کو طرزِ حکومت یا نظامِ حکومت کا استعارہ سمجھا جاسکتا ہے۔ ساسان جو کہ دکان کا حساب کتاب دیکھا کرتا تھا، دانش وری کا علامیہ ہوسکتا ہے۔ قدیم ایران میں استاد کا دانش مند بھی کہا جاتا تھا۔ اچانک جب آخری نوروز پاگل ہو کر غائب ہو جاتا ہے تب دکان کی ذمہ داری کا بار ساسان کے کاندھوں پر رکھا جاتا ہے یا اسے دکان کا ذمہ دار سمجھا جانے لگتا ہے۔ نوروز کا دماغ خراب ہونا کسی بھی طرزِ نظام کی فرسودگی کی تاویل نیز ''ایک نوروز کا دماغ خراب ہو جانے کے بعد دوسرا نوروز دکان سنبھالتا تھا۔ سے مراد پرانے نظام پر نئے نظام کا تفوق ہوسکتا ہے۔

دکان میں پائی جانے والی بچیاں دراصل اس زبان یا رسم الخط کا استعارہ ہوسکتا ہے جسے ساسان پنجم نے متعارف کرایا تھا۔ اس رسم الخط کو پیکانی یا میخی رسم الخط کہا جاتا ہے۔ افسانے کا وہ حصہ بہت معنی خیز اور دلچسپ ہے جب ساسان اور بچیوں کے درمیان ایک نئی زبان تشکیل پانے لگتی ہے اور ان کے درمیان ترسیل کا ذریعہ بنتی ہے۔ یہ پیراگراف دیکھیے جس میں ایک نئی زبان کی تخلیق اور تشکیل کے لسانیاتی عمل کو کیسی فنکارانہ عمدگی سے پیش کیا گیا ہے۔

> ''وہ آوازوں کی نقلیں کر لیتی تھیں۔ آندھی میں جنگل سے آنے والی قریب قریب ہر آواز اور زور سے کسی کے کچھ کہنے کی سی آواز، ان کی باریک آوازوں میں بھی پہچانی جاسکتی تھی۔ پھر میں نے غور کیا کہ وہ کچھ بے معنی لفظ بھی بول رہی ہیں۔ میں اٹھ کر ان کے پاس آ گیا اور ان کی زبان سے جب بھی کوئی لفظ نکلا میں نے وہاں پر موجود کوئی چیز انھیں دکھا دکھا کر بار بار خود بولا اور انھیں بھی بولنے دیا۔ یہاں تک کہ اب جب میں ان کی طرف دیکھ کر وہ لفظ بولتا تو وہ اس چیز کی طرف دیکھنے لگتیں اور اس کا یہ نیا نام خود بھی دہرا دیتیں۔''

زبان کی 'لسانی تشکیل' کا یہ عمل دراصل انسانی تہذیب کے ارتقاء کا اشاریہ بھی ہوسکتا ہے۔

> ''چیزوں کو نام دینے اور انھیں یاد کر لینے میں ان کی رفتار اتنی تیز تھی میں اس کا ساتھ نہیں دے سکتا تھا۔''

یعنی زبان کا تخلیقی عمل تیزی سے جاری تھا۔

> ''میں ان کے دیے ہوئے ناموں کو یاد کر کر کے کسی کاغذ پر لکھتا، دھیرے دھیرے ایسے کاغذوں کی تعداد بڑھ رہی تھی۔''

یہاں ناموں کو یاد کر کے کاغذ پر لکھنا اور ایسے کاغذوں کی تعداد کا بڑھنا سے مراد زبان کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوسکتا ہے۔

زبان کے استعارے کے بطور یہاں ایک بچی سے بھی کام چل سکتا تھا مگر دو بچیوں سے غالبًا ایک لفظ اور دوسری معنی مراد لی گئی ہے، گویا زبان الفاظ سے تشکیل ضرور پاتی ہے مگر معنی کے بغیر الفاظ کا کوئی وجود نہیں ہوتا یا دوسرے الفاظ میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ الفاظ دراصل معنی کا اظہاری پیکر ہوتے ہیں۔

''ان کے چہرے اور بدن اتنے ملتے ہوئے تھے کہ انہیں جڑواں نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔''

جڑواں بہنیں کا تلازمہ الفاظ اور معنی کی ہم رشتگی کو ظاہر کرتا ہے۔

''مجھے ان کے ناک نقشے میں برائے نام فرق کا گمان ہوا۔''

یہاں الفاظ اور معنی کی تحریری اشکال کے فرق کو ملحوظ رکھا گیا ہوگا۔

''لیکن دونوں کی الگ الگ پہچان میں ان کی آنکھیں حائل تھیں، جو بالکل ایک سی تھیں۔''

یہاں آنکھوں کی یکسانیت لفظ و معنی میں مفہوم کی یکسانیت کا اشاریہ ہوسکتا ہے۔ بچیوں کی آنکھوں کو دیکھ کر جنگل کے درختوں کی ہلکی سے جھلک کا احساس دراصل اسی سطور کی طرف اشارہ ہے جب انسان نے ابھی بستیوں میں رہنا نہیں سیکھا تھا اور جنگل ہی اس کا ٹھکانہ تھا۔ اس کی کوئی زبان بھی نہیں تھی، صرف اشاروں کنایوں میں ہی وہ اپنا مافی الضمیر سمجھا سکتا تھا اور فطرت کے مظاہر ابھی اس کے فہم وادراک کی گرفت میں نہیں آئے تھے۔

''میرا خیال تھا کہ اس بناوٹ کی آنکھیں صرف تصویروں میں ہوتی ہیں۔''

گویا زیرِ تشکیل زبان میں ماقبل تاریخ کی اس زبان کی جھلک بھی موجود ہے جس میں تصویروں کے ذریعے افہام و تفہیم کا کام لیا جاتا تھا۔ غالبًا تصویری زبان ہی دنیا کی پہلی زبان تھی۔ ابھی کسی رسم الخط کی تشکیل نہیں ہوئی تھی اور تصویریں ہی لفظوں کا نعم البدل ہوا کرتی تھی۔

ان دونوں بچیوں کو لفظ و معنی کا استعارہ سمجھنے میں ایک اور واقعہ سے تقویت ملتی ہے۔ ایک دن اچانک ساسان کو پتا چلتا ہے کہ دونوں بچیوں میں سے ایک غائب ہوگئی ہے۔ وہ اس دوسری یا پہلی بچی کو بہت تلاش کرتا ہے مگر بچی نہیں ملتی۔ اس دوران وہ دیکھتا ہے کہ اس کے پاس والی بچی دھیرے دھیرے مرجھا رہی ہے اور کچھ کچھ اس کی صورت بھی بدل رہی ہے۔ گویا معنی کے بغیر لفظ کا

وجود مہمل' ہو جاتا ہے۔

نوروز جس نے بچی کو غائب کیا تھا، بچی کو لے کر واپس آتا ہے اور ساسان سے کہتا ہے۔

''تم اسے چھوڑنے پر راضی نہیں ہو۔''

''یہ میرے پاس رہنے پر راضی نہیں ہے۔''

یعنی لفظ ومعنی کو ایک دوسرے سے جدا کرنا ناممکن ہے۔

نوروز کی دکان پر ہمیشہ پردہ ڈالا جاتا تھا مگر نوروز کے پاگل ہو کر غائب ہونے کے بعد ساسان پردے کی جگہ دروازہ لگا دیتا ہے اور جب ایک دن دروازہ بند کرنا بھول جاتا ہے اسی روز بچی غائب ہو جاتی ہے، یہاں دروازہ لگنے سے زبان کے استحکام یا زبان کی قواعد مراد لی جاسکتی ہے۔ جب تک کسی زبان کی قواعد نہیں بنتی وہ زبان صرف اشاروں کنایوں اور آوازوں کی زبان ہوتی ہے۔ مگر جب اس کی قواعد بن جاتی ہے، یعنی 'دروازہ' لگ جاتا ہے تو پھر قواعد کی پابندی بھی عائد ہو جاتی ہے، ورنہ قواعد کی غلطی سے لفظ ومعنی میں افتراق پیدا ہوتا ہے، جیسے بچیوں کی 'جدائی' سے ظاہر کیا گیا ہے۔

بچی کو واپس لانے کے بعد نوروز دکان کے دروازے کو چھو کر کہتا ہے۔

''تم نے اس کی بڑی حفاظت کی لیکن جو دروازے پابندی سے بند کیے جاتے ہیں ان کا کھلا رہ جانا ٹھیک نہیں۔''

یعنی جب قواعد بن گئی ہے تو پھر اس کی پابندی بھی لازمی ہے۔ قدیم انسان نے مال ودولت کی حفاظت کے لیے کچھ قانون بنائے تھے جن پر عمل کرنا سب کے لیے ضروری تھا۔ 'دروازہ' اسی قانون کا علامیہ بھی ہو سکتا ہے۔

نوروز کی دکان کے سامنے والے حصے کو جمائی لیتے ہوئے بچے یا آواز نکالنے سے پہلے نوروز کے کھلے منہ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ جمائی لیتے ہوئے بچے کا منہ اور درندے کا کھلا منہ بیک وقت معصومیت اور درندگی کا اشاریہ ہیں جو ابتدائی انسان کی فطری جبلتوں کی عکاسی کرتا ہے۔

ایک جگہ ساسان نوروز سے بچیوں کے متعلق پوچھتا ہے:

''وہ تمہاری کون ہیں نوروز؟''

''مال'' اس نے ایک لفظ میں جواب دیا اور چپ ہو گیا۔''

یہاں 'مال' سے مراد ساسان یا اشیاء ہو سکتی ہیں۔ پہلے اشیاء نے جنم لیا اور اس کے بعد ہی ان کے نام سوچے یا رکھے گئے۔ ہر چیز، جگہ یا جاندار کا نام ہوتا ہے اور یہ تینوں کسی نہ کسی صورت میں انسان کا 'مال' ہوتے ہیں یا انسان انہیں اپنا 'مال' سمجھتا ہے یا انہیں 'مال' بنالیتا ہے۔ افسانے میں آگے چل کر ایک دوسرا موڑ آتا ہے۔ گاؤں میں اچانک کچھ لوگ آتے ہیں جن کے بارے میں پتا چلتا ہے کہ وہ نوروز کے کنبے والے ہیں اور گمشدہ نوروز کی تلاش میں آئے ہیں۔ جب ساسان نوروز سے پوچھتا ہے:

''وہ تم سے کیوں ملنا چاہتے ہیں؟''

تو نوروز جواب دیتا ہے۔

''انہیں کھنڈروں کے بارے میں کچھ معلوم ہوا ہے اور وہ اور کچھ شاید سب کچھ معلوم کرنا چاہتے ہیں۔''

''انہیں اس نسل کے بارے میں بھی کچھ معلوم ہوا ہے جس نے یہ کھنڈر...... جس نے وہ عمارتیں بنائی تھیں، جن کے یہ کھنڈر ہیں۔''

یہاں کنبے والوں سے مراد وہ ماہرین یا عالم یا محقق ہو سکتے ہیں جو قدیم زبانوں یا تحریرو ں کا مطالعہ کرتے ہیں، اور پرانے کھنڈروں اور غاروں میں کھدی تحریروں کو پڑھتے اور ان سے معنی اخذ کرتے ہیں۔ آخر میں بستی والوں کے کہنے پر ساسان بچیوں کو کنبے والوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ وہ بچیوں کو لے کر چلے جاتے ہیں اور وعدہ کرتے ہیں کہ وہ آدمی بھیج کر بعد میں ساسان کو بلوالیں گے۔ لیکن مدت گزر جانے کے بعد بھی وہاں سے نہ کوئی آدمی آتا ہے نہ کوئی خبر۔

یعنی ابھی اس زبان کے تمام مفاہیم ماہرین کی گرفت میں نہیں آسکے ہیں، جس دن ایسا ہو جائے گا وہ اسے بلوالیں گے۔ یعنی ساسان کے بارے میں صحیح معلومات حاصل ہو جائیں گی۔ اس کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ماضی کے ایسے کتنے ہی اسرار باقی ہیں جو ابھی ہم پر منکشف نہیں ہوئے ہیں۔

افسانے میں جنگل کا ذکر کئی بار آیا ہے، کبھی وہ اپنے فطری جاہ و جلال کے ساتھ اس طرح سامنے آتا ہے کہ دل اس کی ہیبت سے دہلنے لگتا ہے اور کبھی اس قدر مہربان اور شفیق نظر آتا ہے کہ انسان کی ازلی پناہ گاہ معلوم ہوتا ہے۔ جنگل میں آندھی کا ذکر بھی کیا گیا ہے جو جذبات کے تلاطم کا

استعارہ بن کر ابھرتا ہے۔ جب ساسان بچیوں کو کنبے والوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ ان کے تاثرات کا کہیں کوئی اشارہ نہیں ملتا کہ بچیوں کی جدائی کو وہ کس طرح محسوس کر رہا ہے۔ مگر جوں ہی وہ بچیوں کو دے کر جنگل میں آتا ہے۔ جنگل میں بڑی آندھی آ جاتی ہے، آندھی اس قدر تیز ہے کہ جنگ کے کئی درخت اکھڑ جاتے ہیں اور شاخیں ٹوٹ جاتی ہیں۔ بستی میں بھی زبردست تباہی مچتی ہے۔

یہاں آندھی کی تباہی دراصل ساسان کے اندرونی جذبات میں پیدا ہونے والی ہلچل اور اضطراب کا خارجی اظہار ہو سکتی ہے۔

اس بھیانک آندھی کے باوجود ساسان کو جنگل میں پناہ مل جاتی ہے جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ آج بھی انسان جنگل میں تو محفوظ رہ سکتا ہے مگر بستیوں میں وہ غیر محفوظ ہے۔ یہ موجودہ انسانی تہذیب پر ایک طنز بھی ہو سکتا ہے۔ یہاں جنگل فطرت کی پر اسرار قوتوں کا مظہر اور آندھی 'فنا' کا استعارہ بھی ہو سکتے ہیں۔

نیرّ مسعود کے دوسرے افسانوں کی طرح 'تحویل' بھی ایک کثیر الابعاد افسانہ ہے جس میں قاری اپنی استعداد کے مطابق مفاہیم تلاش کر سکتا ہے۔ نوروز، ساسان، بچیاں، جنگل، کھنڈر، کنبے والے بستی، دکان وغیرہ ایسے تلازمے ہیں جنہیں مربوط کرنے سے قاری کے ذہن میں کچھ نقش واضح ہونے لگتے ہیں۔ یہ تلازمے ان جھروکوں کا کام بھی دیتے ہیں جن سے قاری افسانے کے اندرون میں جھانک کر اس کے معنوی نظام کو سمجھنے کی کوشش کر سکتا ہے۔ افسانہ پڑھتے ہوئے بعض مقامات پر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی نامعلوم زمین کی کھدائی کے بعد ایک قدیم تہذیب اپنی ساری جزئیات کے ساتھ ہماری نظروں کے سامنے زندہ ہو رہی ہے۔

کہیں کہیں افسانے کی فضا آفرینی میں اس قدر شدت ہے کہ جمالیاتی فشار کے سبب قاری کے لاشعور میں ایک ہیجان سا برپا ہو جاتا ہے اور شعور کی سطح پر کچھ غیر واضح، نامکمل اور مبہم سی تصویریں یوں ڈوبتی ابھرتی ہیں کہ وہ تفہیم کی گرفت میں آنے سے قبل ہی نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔ بعض اوقات یہ عدم اور وجود کا ایک دلفریب کھیل بھی معلوم ہوتا ہے، کبھی 'عدم' وجود میں مدغم ہوتا نظر آتا ہے کبھی وجود عدم میں تحلیل ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ چینی مفکر لاوتسے کے الفاظ میں ''وجود اور عدم ایک دوسرے کو پیدا کرتے ہیں۔ جو شے ان میں مشترک ہے وہ رازِ حقیقت ہے۔''

تخلیق اور تنقید کا منصب دراصل رازِ حقیقت کو پانے کی کوشش ہی تو ہے۔ اس تجزیے کے

توسط سے ''تحویل'' میں زبان کی تشکیل کے لسانی عمل کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے کو سمجھنے کا یہ محض ایک رخ ہو سکتا ہے، ممکن ہے افسانے کا سرے سے وہ مفہوم ہی نہ ہو جو یہاں اخذ کیا گیا ہے۔ آج کے تناظر میں محولہ بالا استعاروں کو دوسرے زاویے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

'بستی' اور 'دکان' انسانی تمدن کا استعارہ اور بچیاں ایک مشترکہ تہذیب کا اشارہ بھی ہو سکتی ہیں۔ کسی کے نزدیک یہ تمام استعارے بے معنی اور لغو بھی ہو سکتی ہیں۔ جس 'ساسان پنجم' کے بارے میں عالموں نے فیصلہ کر لیا تھا کہ ''ساسان پنجم زبانوں کی تاریخ کا سب سے بڑا فریب، یا سب سے بڑا مذاق تھا۔'' اسی طرح افسانہ تحویل اور اس تجزیہ کو پڑھنے کے بعد کوئی قاری یہ فیصلہ بھی کر سکتا ہے کہ 'تحویل' فکشن کا سب سے بڑا فریب اور اس کا تجزیہ اس سے بھی بڑا مذاق ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس۔

'ساسان پنجم' کے آغاز سے قبل سرنامہ پر کسی انگریزی شاعر کا حوالہ ہے۔

"My tale was heard and yet it was not told."

ساتھ ہی فریدالدین عطار کا یہ شعر بھی درج ہے:

فانی ای؟ یا باقی ای؟ ای ہر دوئی؟
ہر دوئی؟ یا تو نہ ای یا 'نہ' توئی؟

یہ دونوں حوالے 'تحویل' پر بھی کس قدر صادق آتے ہیں۔

محمد خالد اختر

عطرِ کافور

وہ اچھی اچھی کہانی، ابتدا وسط اور انجام والی، جو الف لیلہ کے وقتوں سے لکھی جا رہی تھی، کیا بالآخر ختم ہوگئی اور اب ہم اس پر فاتحہ پڑھ لیں؟

یہ ایک Hypothetical خیالی سوال ہے جس کا جواب سہل نہیں اور روایتی یا پرانی کہانی اورنئی کہانی (اصطلاحاً 'جدید افسانہ') کے وکیلوں کے مابین مناظروں نے خاصی گرما گرمی پیدا کر رکھی ہے۔ بہت سال نہیں ہوئے، ہمارے ایک مشہور ترین جدید افسانہ نگار نے اپنے مضمون میں مختصر افسانے کے مانے ہوئے استاد سمرسٹ مام کی ان چبھتے ہوئے لفظوں میں چھٹی کردی کہ "وہ آدمی جو بیسویں صدی میں انیسویں صدی کے افسانے لکھا کرتا تھا۔" ان کا خیال کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادب کو وقت کی رفتار سے بدلتے رہنا چاہیے۔ اس نظریے کے مطابق دنیا کو اور اس کے فنون کو آگے ہی آگے بڑھنا چاہیے مگر میرے لیے چسٹرٹن کے اس مقولے میں بہت سی سچائی ہے کہ زمان میں پیچھے کھسکے بغیر ہم آگے نہیں بڑھ سکتے۔

کوئی شک نہیں کہ نیا تجریدی افسانہ جس کا اب چلن ہوا ہے، اس کا بھی مقدمہ خاصا مضبوط ہے۔ فرانز کافکا نے جو اس کا موجد تھا، اپنے حیرت خیز افسانوں اور ناولوں میں اس اسلوب کے زبردست امکانات اور رسائی کا اظہار کردیا ہے۔ نیا افسانہ اس باطنی بے ربطی اور لاقانونی کی تفتیش کرتا ہے جو خاموش ترین اور معقول ترین انسانی وجود میں بھی موجیں مارتی رہتی ہے۔ چیزیں وہ نہیں ہیں جو نظر آتی ہیں۔ یہ لاقانونی بھی اتنی ہی بڑی حقیقت ہے جتنی ہماری وہ اکتا دینے والی سپاٹ زندگی جسے ہم معقولیت کی سطح پر جیتے ہیں۔ چیزوں کو معنی پہنا دینا، انہیں اس سے زیادہ "حقیقی نہیں بنا دیتا جتنی وہ واقعتاً ہیں۔ ادب کے ہر پیرایے کو انسانی روح کے کسی نہ کسی

مرحلے کی علامت ہونا چاہیے۔ نئی کہانی کا سروکار اسی لاقانونی حقیقت سے ہے، البتہ فنی اعتبار حاصل کرنے کے لیے اس کہانی کے اسلوب میں چستی اور اصالت ہونی چاہیے۔ محض افراتفری میں لفظوں کا جمگھٹا لگانے سے اس کا کام نہیں ملے گا۔ اگر اس کو پڑھنے والوں کا دھیان جیتنا ہے تو بہرصورت اسے 'کہانی' سنانی ہوگی۔

نیرؔ مسعود کے یہاں کچھ ایسی صفت موجود ہے کہ وہ تم کو ان کی کہانی سننے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ وہ چیزوں سے اس طرح اثر پذیر ہوتے اور انہیں اتنی خوبی سے لکھتے ہیں کہ تم کو ان کا بتایا ہوا قریب قریب نظر آنے لگتا ہے۔ افسانے کے میدان میں وہ ذرا دیر سے وارد ہوئے۔ ہندوستان پاکستان کے ادبی رسالوں میں ان کی کہانیاں ۱۹۷۰ء کے بعد سے چھپنی شروع ہوئیں۔ ان کی تحریر کے کیف اور ان تازہ کار کہانیوں کی بے داغ صناعی نے ان کے پڑھنے والوں کا دل خوش کر دیا۔

نیر کی کہانیوں کے مجموعے ''عطر کافور'' میں سات افسانے ہیں جو اس سے پیشتر رسالوں میں چھپ چکے ہیں۔ مجموعے کا پہلا افسانہ ''مراسلہ'' ایک اخبار کے مدیر کو لکھے جانے والے خط کے طور پر ہے جس میں متعلقہ حکام کو شہر کے ایک حصے کی پسماندہ اور افسوسناک حالت کی طرف توجہ دلائی گئی ہے کہ یہ حصہ اب تک بنیادی سہولتوں سے بھی محروم ہے لیکن ہوتے ہوتے یہ مراسلہ ایک ''کافکائی'' کہانی کا پیکر اختیار کر لیتا ہے اور میں سمجھتا ہوں، اس میں جو کچھ آنکھوں کے آگے آتا ہے اس سے زیادہ کچھ ہے۔ کہانی کا ''میں'' جو ایک تنہا آدمی ہے، اپنی بوڑھی، قریب مرگ ماں کے اصرار پر اپنے بچپن کے دنوں کی ایک جگہ پر جانے کے لیے جو شہر کے نواح میں واقع ہے، گھر سے نکلتا ہے۔ پرانے حکیم کی اس حویلی میں برسوں سے اس کا آنا جانا ختم ہو چکا ہے اور اس کے مکینوں کے چہرے، جن سے وہ کبھی آشنا تھے، اب اسے ٹھیک سے یاد بھی نہیں۔ وہ شہر کی سڑکیں طے کرتا حویلی کی سمت میں بڑھتا جاتا ہے۔ ایک سڑک پر نکلتا ہے جو آگے چل کر کچی ہو جاتی ہے۔ پھر یہ کچی سڑک بھی غائب ہو جاتی ہے۔ وہ جھاڑیوں میں ہوتا ہوا بڑھتا ہے۔ سامنے کتھئی اینٹوں والا ایک مکان نظر آتا ہے، مگر یہ وہ حویلی نہیں جس کی اسے تلاش ہے۔ اس گھر کی ایک عورت اسے حویلی کا پتا بتا دیتی ہے۔ اس کے سامنے ایک ویرانہ ہے؟ مٹی کے ٹیلے، جھاڑیاں اور ان کے بیچ بیچ میں چمکتی ہوئی سفید قبریں۔ ٹیلے کے پیچھے پرانی لڑکی کے بھاری صدر دروازے والی حویلی ہے۔ دھکیلتے ہی صدر دروازہ بڑی سہولت کے ساتھ گھوم کر کھل جاتا ہے۔ اندر بہت سے لوگ ہیں جن

میں بعض کے چہرے اسے کچھ کچھ پہچانے ہوئے لگتے ہیں، کہانی میں پو کے ''دفال آف دہاؤس آف اشر'' کی سی دھندھلائی ہوئی اسرار آلود فضا ہے۔ لوگ مدھم آوازوں میں بولتے ہیں اور اصل میں آسیبی ہیولے ہیں، جو شاید کب کے مر چکے، جو ''ہیں'' اور ''نہیں ہیں''۔ یہ ایک انوکھی دنیا ہے جہاں قدیم بوسیدہ حویلیاں، ہجر، کفِ دست لینڈ اسکیپ ہیں۔ یہ ان کی دنیا ہے جو ''ہیں'' اور ''نہیں ہیں'' نیز اس دنیا پر متصرف اور اس کے مخصوص ماجرا نگار ہیں۔ میں نے خاص اس افسانے کو راوی کے گئے ہوئے بچپن کی نیم تاریک باطنی سرزمینوں کی یاترا کے طور پر پڑھا، ایک ''مادی'' اور بے چین کو راوی کے گئے ہوئے بچپن کردینے والی یاتر جو مدتوں پہلے کی اذیت ناک باتوں اوران کارزاروں کی یاد دلاتی ہے جنھیں زمانہ گذر چکا۔ کوئی اور پڑھنے والا اس کی کچھ اور تاویل کرسکتا ہے اور یہ بھی نئے افسانے کی قوت اور ندرت ہے کہ وہ پڑھنے والے کے ذہن کو بے قانون میدانوں میں گھومنے کے لیے آزاد اور اچھوتا چھوڑ دیتا ہے اور اسے اشیا کے تنگ منطقی اور معقولاتی تصور کا پابند نہیں کرتا۔

دوسرا افسانہ ''جانوس'' ایک بڑے سے بلڈ ہاؤنڈ کے ساتھ رہنے والے تنہا ''میں'' رات کو آئی ہوئی غضب ناک آندھی، اور اس شکستہ حال اجنبی کی کہانی ہے جو اپنا بستر لپیٹے ''میں'' کے یہاں اس کے ایک سابق ملازم کا لیا ہوا قرضہ ادا کرنے کے لیے وارد ہوتا ہے۔

تیسرا افسانہ ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' پُرزور فنی کارنامہ ہے، ایک کامل شاہکار صحرا کی لینڈ اسکیپ، جس میں سلطان کا بغیر چھت کا مقبرہ ہے، اور قلعہ (مگر کیا وہ واقعی ہے؟) جس میں ہیولائی موجودات مکین ہیں، یہ سب کمال کے ساتھ حاضر کردکھایا گیا ہے۔ واقعہ نویس کا بیان اپنے اثر میں اس قدر مہیب اور لرزہ خیز ہے کہ پڑھنے والا آخر تک عجب طرح سے جکڑا رہتا ہے۔ یہ ایک Haunting اور بھلائے نہ بولنے والا افسانہ ہے جس میں مصنف کے محیر العقول تاریخی شعور کا اظہار اور وہ آنکھوں دیکھی سی کیفیت کو پڑھنے والا قلبِ ماہیت کر کے خود واقعہ نویس بن جائے، حیرت خیز فنی کارنامے ہیں۔

دوسرے افسانے ''جرگہ، وقفہ، عطر کافور، ساسان پنجم'' اگرچہ ایک دوسرے سے مختلف انداز کے ہیں لیکن سب کے سب اسی ارضِ نیرّ مسعود میں روپذیر ہوتے ہیں جسے اس انوکھے لکھنے والے نے بنایا اور اپنا لیا ہے۔

مجموعے کی تمام کہانیوں میں عنوانی کہانی ''عطر کافور'' اول درجے پر ہے۔ اغلباً یہ جدید افسانے کی معراج ہے اور میں نے اس سے بہتر یا اس سے زیادہ مسحور کن افسانہ کم ہی پڑھا ہے۔ خود افسانے کا عنوان معدومی اور انسانی حیات کے خاتمے کا نقشہ دکھاتا ہے، لیکن کافور زخموں کی دوا اور کارگر Anaesthetic بھی ہے۔ نیر کی اس حیران کن کہانی میں کافور اول اول اس تنہا، کم عمر فن کار ''میں'' کی گھائل انگلیوں کا مرہم ہے جو مٹی یا لکڑی کی چیزیں بنایا کرتا ہے، بعد میں یہ اس مقدر زدہ، پریدہ رنگ عورت ماہ رخ سلطان کے آہستہ آہستہ انحطاط اور موت کی علامت بنتا ہے جو کھلونے بنانے والے سرد مہر سے چپ چاپ محبت کرنے لگ جاتی ہے۔

جن دو مصنفوں نے ظاہراً انہیں متاثر کیا ہے وہ امریکی استاد ایڈگر ایلن پو اور یہودی عجوبہ فرانز کافکا ہیں۔ بہر نوع، نیر خود اپنے میدان کے بہت اور یجنل مصنف ہیں جن کے پاس ان کے اپنے تمغے، اپنے شناسنامے ہیں۔

(انگریزی سے ترجمہ)

(بشکریہ 'نیوز انٹرنیشنل'، ۲۷ راگست ۱۹۹۱ء)

شارب ردولوی

نیرؔ مسعود اور انیسیات

نیرؔ مسعود متضاد صفات کے مالک ہیں۔ وہ افسانہ نگار بھی ہیں اور محقق بھی۔ افسانہ خیال کی بلند پروازی، مشاہدے کی باریکی اور بیان کی دلکشی کا مطالعہ کرتا ہے جبکہ تحقیق میں ٹھوس حقیقت، علمی بصیرت اور معتبر ماخذ کی ضرورت ہوتی ہے لیکن نیرؔ مسعود نے بڑی خوبصورتی اور فنی مہارت کے ساتھ ان دونوں متضاد پہلوؤں کو برتا ہے اسی لیے آج ان کا شمار ایک معتبر محقق و ناقد اور ایک منفرد افسانہ نگار میں ہوتا ہے۔

ان کی ادبی شخصیت کے ان دونوں پہلوؤں میں کون سا پہلو زیادہ اہم ہے یہ بتانا ہمارے لیے مشکل ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا اعتراف ساہتیہ اکادمی، ایوارڈ دے کر کر چکی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے افسانوں نے اردو افسانے کو ایک نیا رخ دیا۔ جدیدیت کے عروج کے زمانے میں ان کے بعض افسانے اپنی علامت پسندی کی وجہ سے زیر بحث رہے لیکن بعد کے افسانے اردو افسانہ نگاری میں اپنی الگ اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک محقق اور ناقد کی حیثیت سے وہ ایک معتبر محقق اور سنجیدہ ناقد ہیں۔ انیسیات اور اردو مرثیے پر آج وہ حرف آخر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے ''دولہا صاحب عروج''، ''معرکہ انیس و دبیر''، ''مرثیہ خوانی کا فن''، ''انیس (سوانح)'' جیسی کتابوں میں جس باریک بینی اور تحقیقی و تنقیدی بصیرت سے کام لیا ہے وہ آج کے عہد میں کمیاب ہے۔ ان کتابوں میں انیس (سوانح) میر انیس کی زندگی اور عہد پر ایک مکمل کتاب کی حیثیت رکھتی ہے۔

اردو میں سوانح نگاری کی ابتدا اردو نثر کے عہد جدید (عہد سرسید) کے آغاز کے ساتھ ہو چکی تھی۔ یادگار غالب، حیات سعدی، حیات جاوید، حیات اجمل خاں اور ان کے علاوہ بعض دوسری سوانح جن کے نام لیے جا سکتے ہیں اردو سوانح کی تاریخ میں اپنی اہمیت رکھتی ہیں۔ لیکن

جدید دور میں جس سوانح نے ہر اہل علم کو اپنی طرف متوجہ کیا وہ ''انیس سوانح'' ہے۔ مجھے اس سوانح کو پڑھتے وقت طالب علمی کے زمانے میں پڑھی ہوئی ایک کتاب Life of Johnson by Boswil کی کئی بار یاد آئی۔ کہتے ہیں کہ جانسن کو باسول کی کتاب نے زندۂ جاوید بنا دیا۔ ''انیس سوانح'' کا اس سے تقابل تو نہیں کیا جا سکتا اس لیے کہ میر انیس دو سو سال بعد بھی اپنے کلام کی وجہ سے اسی طرح مقبول ہیں جس طرح وہ اپنے زمانے میں تھے بلکہ آج کا ان کا قاری ادبی تفہیم کے سلسلے میں اس زمانے کے ان کے مداحوں سے زیادہ صلاحیت رکھتا ہے اور جانسن کو وقت اور زبان کی تبدیلی کی وجہ سے لوگ فراموش کر چکے ہوتے اگر باسول جیسا سوانح نگار ان کو نہ ملتا۔ نیر مسعود کی کتاب سے پہلے میر انیس کی جو سوانح لکھی گئیں وہ عام طور پر نصابی ضرورتوں کے تحت لکھی گئیں۔ وہ انیس کی شخصیت کے بارے میں بعض ضروری معلومات تو فراہم کرتی ہیں لیکن اس عہد کے حالات اور اس تہذیب و ثقافت کو نہیں پیش کرتیں جس میں میر انیس و مرزا دبیر سانس لے رہے تھے۔ اس عہد کا لکھنؤ کیا تھا اس وقت کی معاشی اور تہذیبی صورت حال کیا تھی۔ انتزاع حکومت اودھ کا کیا اثر امراء، شرفاء اور شعراء پر پڑا۔ میر انیس مرثیہ خوانی کے لیے لکھنؤ سے باہر کیوں نکلے، انھوں نے لکھنؤ میں مرثیہ خوانی کیوں ترک کی، انیسیے اور دبیریے کی سماجی نوعیت کیا تھی۔ ایسے بہت سے سوال ہیں جن کا جواب میر انیس پر لکھی جانے والی عام کتابوں میں نہیں ملتا۔ انیس سوانح کی ایک خوبی یہ ہے کہ اسے پڑھتے وقت قاری اسی عہد کا ایک کردار بن جاتا ہے اور ہر محفل، ہر مجلس، ہر گلی کوچے اور ہر معرکے میں اپنے کو موجود پاتا ہے اور انہیں کردار کے ساتھ اپنے کو چلتا پھرتا، سوچتا اور فیصلے کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اردو میں ایسی جاذب توجہ اور دستاویزی حقائق پر مبنی کوئی اور سوانح مشکل سے ملے گی۔

''انیس سوانح'' کی ایک اہمیت اور انفرادیت یہ بھی ہے کہ وہ صرف انیس کی سوانح، ان کی پیدائش اور حالات پر مبنی ایک کتاب نہیں ہے بلکہ ان کے عہد کی تہذیبی، ثقافتی تاریخ بھی ہے۔ یہ ایک شخصیت کے گرد گھومنے کے باوجود اس عہد کے اودھ کی تاریخ کے اہم موڑ کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اس کتاب میں بارہ ابواب ہیں۔ دراصل یہ کتاب مجموعی حیثیت سے تین کتابوں پر مشتمل ہے۔ ''مرثیہ خوانی کا فن'' اور ''معرکہ انیس و دبیر''، پہلے شائع ہو چکی ہیں۔ اس عہد کی تہذیب و ثقافت کی مزید تفصیلات کے لیے ان کتابوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ جہاں تک میر انیس کی شخصیت، ان کے حالات، فیض آباد اور لکھنؤ کی تاریخی اور معاشی صورت حال، دارالسلطنت کی منتقلی کے

اسباب، معرکہ انیس و دبیر کی نوعیت، لکھنؤ کے محلے، عام دلچسپیاں، انیس کا ان سے تعلق اور نہ جانے کتنی چھوٹی بڑی تصویریں ہیں جنھیں نیرّ مسعود نے ان صفحات میں محفوظ کر دیا ہے۔

نیرّ مسعود نے میر انیس کے فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہونے کو ایک معاشی مسئلہ کے طور پر پیش کیا ہے۔ بہو بیگم اور آصف الدولہ کے درمیان کشیدگی کے سبب شجاع الدولہ کی وفات (۲۶-۱-۱۷۷۵) کے ۱۸ دن بعد آصف الدولہ نے دارالسلطنت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا۔ اس زمانے میں دربار کو صرف سیاسی ہی نہیں تہذیبی و ادبی مرکزیت بھی حاصل تھی۔ اس لیے دارالسلطنت کے ساتھ ہی امرا، رؤسا اور وابستگانِ دربارِ شعرا، ماہرین فنون لطیفہ اور ممتاز شہری بھی رفتہ رفتہ لکھنؤ منتقل ہونے لگے۔ میر انیس کی ولادت دارالسلطنت کی تبدیلی کے تقریباً ۲۸ سال بعد (۱۲۱۸/۱۸۰۳) ہوئی۔ نصیرالدین خیال کی روایت کے مطابق ''میر انیس کی خالہ گھسیٹی بیگم، نواب بہو بیگم کی مصاحب تھیں اور میر انیس اسی محل میں بڑے ہوئے۔'' (نیرّ مسعود، ص: ۴۷) اس لیے انھیں ایسی کوئی معاشی پریشانی نہیں ہونی چاہیے تھی لیکن اب مالی طور پر فیض آباد کمزور ہو چکا تھا اور شاعروں اور ہنرمندوں کی خاطر خواہ پذیرائی نہیں کر سکتا تھا۔ اسی لیے داد و دہش کے لیے سب کی نگاہیں لکھنؤ کی طرف لگی ہوئی تھیں۔ جو چلے گئے تھے وہ تو چلے گئے لیکن جو نہیں گئے تھے وہ بھی سال میں ایک دو بار لکھنؤ ضرور جاتے تھے۔ میر خلیق بھی برابر مجلسیں پڑھنے کے لیے لکھنؤ جاتے تھے یہاں تک کہ جب انیس اس قابل ہو گئے تو انھیں بھی ساتھ لے جانے لگے۔ یہ الگ بات ہے کہ اپنی وضع داری اور فیض آباد سے وابستگی کی بنا پر لکھنؤ منتقل نہیں ہوئے۔ لیکن انیس کو ایک وسیع میدان کی ضرورت تھی ان کی مرثیہ نگاری کے ہر طرف چرچے ہونے لگے تھے۔ لکھنؤ کی ادبی فضا پر مرزا دبیر کا قبضہ تھا اور انیس اس بات کو اچھی طرح سمجھتے تھے کہ فیض آباد میں رہ کر یہ معرکہ سر نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے میر خلیق کے انتقال کے بعد وہ مستقل طور پر لکھنؤ منتقل ہو گئے۔ (ص: ۱۱۰)

میر انیس سوانح میں پہلی بار انیس کی ادبی شخصیت اور شاعری کے تشکیلی مراحل کو زمانے اور سنہ کے ساتھ دریافت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نیرّ مسعود نے کوئی بھی بات یا واقعہ صرف اپنی معلومات کی بنا پر نہیں لکھا ہے۔ انھوں نے کسی بھی واقعہ سے متعلق جتنے بھی حوالے مل سکتے تھے انھیں تحریر کرنے کے بعد کوئی نتیجہ اخذ کیا ہے۔ خواہ وہ انیس کے سنہ پیدائش (۱۸۰۳ء) کا ہو، ان کے استادوں سے متعلق ہو، شعر گوئی کی ابتدا کے بارے میں ہو، ان کے نام یا نام کے ساتھ

میر وسید کے لاحقے کا ہو، ان کی تصدیق کے لیے مکتوبات، نکاح ناموں (ص:۱۳۰) تک سے سندیں فراہم کی ہیں۔ اس طرح انھوں نے میر انیس پر اپنے کام کو اردو تحقیق کا ایک مثالی نمونہ بنا دیا ہے۔ (ص:۱۳۰)

انیس سوانح میں انیس کی شخصیت اور ان کے کردار سے متعلق چھوٹی سے چھوٹی بات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پتنگ، بلی اور کبوتر کا شوق، کتب بینی، ورزش اور سپہ گردی سے ان کی دلچسپی، موسیقی وسوز خوانی کے فن سے واقفیت، حقے کی عادت، خفگی وناراضگی یہ ایسے واقعات ہیں جو میر انیس کو ایک زندہ اور متحرک کردار کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ میر انیس کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے اظہار کے لیے نیرّ مسعود نے بہت سے واقعات لکھے ہیں، ان میں سے ایک واقعہ جو انیس کے کردار اور مزاج کو ظاہر کرتا ہے وہ ان کی شاہی ملازمت سے پہلو تہی ہے۔ نواب واجد علی شاہ شاہنامے کی طرز پر اپنے خاندان کی تاریخ نظم کرانا چاہتے تھے، جس کے لیے انھوں نے میر انیس کے نام کا انتخاب کیا۔ نیرّ مسعود نے بڑی تفصیل سے اس واقعے کو درج کیا ہے:

''بادشاہ کے دامن دولت سے وابستگی، ان کی کل وقتی ملازمت، شاہی مکان میں مستقل سکونت، دنیوی ترقی کی ضمانتیں تھیں...... لیکن انیس نے شاہی ملازمت اختیار نہیں کی۔ ہاتھ آتی ہوئی دنیا سے یوں منہ پھیر لینا حوصلے اور ہمت کا کام تھا۔'' (ص:۲۰۹)

میر انیس کے شعری مرتبے یا ان کی شاعرانہ شخصیت کے لیے کوئی باب مخصوص نہیں ہے بلکہ وہ کسی نہ کسی صورت میں پوری کتاب کو محیط ہے۔ کتاب جیسے جیسے آگے بڑھتی جاتی ہے انیس کی شخصیت کے ساتھ ان کا ادبی مرتبہ بھی نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ نیرّ مسعود نے انیس کی مجالس کا خاص طور پر ذکر کیا ہے وہ خواہ ان کی ابتدائی مجالس ہوں یا شہرت وکامیابی کی بلندیوں پر پہنچنے کے بعد۔ انھوں نے ان مجالس میں پڑھے جانے والے مرثیوں کے اقتباسات بھی دیے ہیں۔ ان مجالس میں جس تعداد میں لوگ شریک ہوتے تھے، اس سے ان کی مقبولیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ایک زمانے میں میر انیس نے لکھنؤ میں مجالس پڑھنی ترک کر دی تھیں۔ ترک مرثیہ خوانی کے سلسلے میں کئی روایتیں ہیں جنھیں تفصیل سے نیرّ مسعود نے لکھا ہے۔ (ص:۳۰۵) بعد میں لوگوں نے طرح طرح کے بیانوں سے مجلس پڑھنے پر آمادہ کر لیا۔ مجالس سے کنارہ کشی کی شہادت اس مرثیے سے بھی ملتی ہے، جو انھوں نے پہلی مجلس میں پڑھا:

''......ترک کے بعد انیس نے پہلی مجلس اپنے نواسے کلن صاحب سعید کے اصرار سے آغا میر کی ڈیوڑھی میں پڑھی اور اس میں اپنا مرثیہ ع 'کیا زخم ہے......./رجب باغ جہاں' پڑھا۔ اس مرثیے کا یہ بند بھی یہی بتا رہا ہے کہ انیس بہت عرصے کے بعد پڑھ رہے ہیں۔

کوثر کا بھرا جام پلا دیجیے مولا　　　بالائے ولا اور ولا دیجیے مولا
پھر غنچۂ خاطر کو کھلا دیجیے مولا　　　شمشیر فصاحت کو جلا دیجیے مولا
میں وہ نہیں یا خلق میں انصاف نہیں ہے
مدت سے جو چپ ہوں تو زباں صاف نہیں ہے

(ص:۳۱۶)

ان مجالس میں زیادہ تر امراء، علماء اور صاحبان فہم کا مجمع ہوتا تھا جو زبان، روزمرہ و محاورہ، اشارات اور رعایات پر گہری نظر رکھتے تھے اور لفظ کی معنوی تہہ داری اور اشاروں سے لطف اندوز ہی نہیں ہوتے تھے بلکہ شہر میں ہفتوں اس کا چرچا رہتا تھا۔

اس طرح ''انیس سوانح'' میر انیس کی زندگی اور شخصیت پر ایک مکمل کتاب کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ فیض آباد سے لکھنؤ تک خلیق و انیس اور متعلقین کے حالات و واقعات اور اس عہد کی ادبی و تہذیبی صورتحال پر ایک اہم دستاویز ہے۔ ''انیس سوانح'' کے مآخذ کی فہرست ۴۱۲ کتابوں پر مشتمل ہے۔ اردو میں کم ایسی کتابیں ہوں گی جن کی ترتیب و تدوین میں اتنی کتابوں سے براہ راست استفادہ کیا گیا ہو۔ اس طرح انیسیات میں روایتی تنقید و تحقیق سے ہٹ کر نیّر مسعود نے جو کام کیا ہے وہ انیسیات میں صرف اضافہ ہی نہیں اردو میں سائنٹفک تحقیق کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔

✿✿

شعیب نظام

نیرّ مسعود کی شخصیت کے چند پہلو

کچھ دیدہ کچھ شنیدہ

میں نے 1978 میں ایم اے اُردو میں داخلہ لیا تھا اس وقت صدر شعبہ پروفیسر شبیہ الحسن صاحب تھے۔ وہ اپنے شاگردوں کو ڈانٹتے تو بہت کم تھے مگر ایک غیر محسوس سا خوف سب پر طاری رہتا تھا جبکہ ملک زادہ صاحب کا رویہ اپنے شاگردوں کے ساتھ تقریباً دوستانہ رہتا تھا۔ یہ دونوں اساتذہ سگریٹ پیتے ہوئے کلاس لیتے تھے۔ ملک زادہ صاحب کے پاس جب کبھی اتفاق سے سگریٹ ختم ہو جاتی تو مجھ سے استفسار کرتے کہ کیا آپ کے پاس سگریٹ ہے۔ جواب اثبات میں ہونے پر مجھ سے سگریٹ لے کر پھر لکچر دینا شروع کر دیتے۔ اس دوران انیس اشفاق صاحب سینئر ریسرچ اسکالر تھے۔ ان کی خصوصی حوصلہ افزائی میرے اور شافع قدوائی کے ساتھ تھی۔ انہیں کے وسیلے سے پہلے ہم لوگ شہنشاہ مرزا، وقار ناصری اور محمد مسعود سے متعارف ہوئے اور پھر ایک دن انیس اشفاق کے ساتھ نیرّ مسعود صاحب جو شعبۂ فارسی میں پروفیسر تھے اور اردو دنیا کا بڑا جانا پہچانا چہرہ تھے، سے ملنے کا پروگرام بنا میرے ذہن میں شبیہ الحسن صاحب کی شیروانی اور ٹوپی گھوم رہی تھی۔ ملنے پر کچھ عجیب سا لگا وہ ہلکے گلابی رنگ کی پینٹ اور بڑے چار خانے کی شرٹ اور چپل پہنے ہوئے تھے اور بہت دبلے پتلے تقریباً بیمار سے لگ رہے تھے ان کے ماتھے پر گومڑ کا ایک نشان بھی تھا۔ مگر آواز خاصی دم دار اور متاثر کن جوان کے جسم سے میل نہیں کھا رہی تھی۔

میں نے خود کو بڑی مشکل سے یقین دلایا کہ میری ملاقات نیرّ مسعود صاحب سے ہی ہو رہی ہے۔ اس کے بعد میں اور شافع قدوائی اکثر شہنشاہ مرزا یا انیس اشفاق کے ساتھ نیر صاحب کے گھر جانے لگے یہ ایک وسیع و عریض کوٹھی تھی جو ''ادبستان'' کے نام سے مشہور تھی۔ ہم

لوگوں میں سے کوئی نیر بھائی کہہ کر آواز دیتا اور وہ چابی لے کر تالا کھولنے خود گیٹ تک آجاتے۔ ان کے گیٹ میں ہمیشہ تالا لگا رہتا تھا اور اتنے بڑے مکان میں باہر کوئی گھنٹی بھی نہیں لگی تھی۔ صبح نو بجے سے گیارہ، ساڑھے گیارہ بجے تک وہ باہر اپنے ڈرائنگ روم میں ہوتے تھے اس کے بعد شام کو مغرب بعد سے رات نو بجے تک دوبارہ وہ ڈرائنگ روم میں ہی اپنا لکھنے پڑھنے کا کام کرتے تھے۔ گویا صبح اور شام یہی ملاقات کا وقت ہوتا تھا۔ اس کے بعد غلطی سے آنے والا کتنی بھی آوازیں لگائے وہ صدا بہ صحرا ہی ثابت ہوتی تھی۔ اس کے شکار بڑے بڑے ناقد اور محقق بھی ہو چکے تھے۔

نیر صاحب سامنے بیٹھے ہوئے شخص کی دلچسپی کا اندازہ پتہ نہیں کیسے کر لیتے تھے جو میری سمجھ میں آج تک نہیں آسکا۔ وہ کرکٹ، بیڈمنٹن، ہاکی اور فلموں پر بہت دلچسپ گفتگو کرتے تھے۔ کبھی کبھی ابن صفی کی نثر اور ان کے ناولوں کے کرداروں پر بہت دلچسپ گفتگو کرتے ہوئے میں نے انہیں سنا ہے۔ جاڑے شروع ہونے سے پہلے میں نے گدّے اور لحافوں میں دھاگہ ڈالتے ہوئے بھی دیکھا۔ وہ اپنے ہاتھ سے نواڑ کے پلنگ بھی بن لیتے تھے۔ لکڑی کے طرح طرح کے پنجرے اور بہت خوبصورت سجدہ گاہیں بناتے تھے اور اپنے قریبی دوستوں کو تحفتاً پیش کر دیتے تھے۔ باہر بہت بڑے لان میں پھولوں کی کیاریوں کے ساتھ پپیتے اور پھل دار درخت بھی لگے تھے خود سیڑھی لگا کر پکے ہوئے پپیتے توڑ لیتے تھے۔ انہیں پینٹنگ بنانے اور کیلی گرافی سے بھی کمال کی دلچسپی تھی، وہ کئی آلات موسیقی بجا لیتے تھے، خصوصاً جب بجلی چلی جاتی تھی تو وہ اپنے کمرے میں کبھی کبھی بانسری بجاتے تھے جس پر 'یاد نہ جائے بیتے دنوں کی' دھن بہت خوبصورت بجاتے تھے۔ اس حال میں انہیں دیکھ کر کوئی بھی نہیں کہہ سکتا تھا کہ وہ اُردو اور فارسی کے اتنے بڑے اور اتنے مشہور عالم ہیں۔

صرف ایک واقعہ جس کے راوی انیس اشفاق صاحب ہیں پیش ہے۔

''ایک بار وہ نواڑ سے اپنا پلنگ بن رہے تھے کہ گیٹ پر ایک نو وارد پروفیسر تشریف لائے اور انہیں آواز دے کر بلایا اور کہا اندر جا کر نیر صاحب سے بتا دیجئے میں ان سے ملنا چاہتا ہوں۔ نیر صاحب نے بڑی معصومیت سے فرمایا کہ بتائیے۔ انہوں نے تقریباً ڈانٹتے ہوئے اور غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ آپ اندر جا کر بتاتے کیوں نہیں کہ میں پروفیسر نیرّ مسعود صاحب سے ملنا چاہتا ہوں۔ نیر صاحب نے بڑی مشکل سے انہیں یقین دلایا کہ وہی نیرّ مسعود ہیں۔ ہم ان صاحب کی حیرت کا صرف اندازہ کر سکتے ہیں۔ دھیرے دھیرے میں نے اپنی حیرتوں پر قابو

پالیا تھا۔

ایک دن انہوں نے بتایا کہ وہ لڑکپن میں خوب شرارت کرتے تھے اور خوب پتنگیں لوٹتے تھے اور کٹی ہوئی پتنگ کے پیچھے دوسرے لڑکے باؤنڈری پر چڑھنے لگتے تو وہ اپنے کتے کو اشارہ کردیتے اور وہ بھونکتا ہوا دوڑ پڑتا۔ ڈر کے مارے محلے کے لڑکوں نے کتے کے خوف سے ادھر کا رخ کرنا ہی چھوڑ دیا۔ اب کٹی ہوئی پتنگ پر جو باؤنڈری کے اندر آجاتی اس پر صرف نیر بھائی کا قبضہ ہوتا۔ مغرب کے وقت اگر کہیں سے کوئی مردہ سانپ مل جاتا تو کئی دن اس کے کرتب دکھائے جاتے۔ ہوتا یوں کہ ایک پتلی مضبوط ڈوری سے باندھ کر سڑک کے دوسرے کنارے پر رکھ دیا جاتا اور جب کوئی خونچے والا دور سے آتا دکھائی دیتا تو اسے دھیرے دھیرے اس طرح کھینچا جاتا کہ وہ خونچے والے کے آگے اور اس کے پاس پہنچ جاتا اور رینگتے ہوئے سانپ کو دیکھنے کے بعد وہ خونچا پھینک پھانک کر سانپ سانپ چلاتا ہوا بھاگ کھڑا ہوتا تب تک ڈوری کے سہارے سانپ واپس کھینچ لیا جاتا اور خونچے والے اور دوسرے راہ گیروں کے ساتھ نیر بھائی بھی ہر طرف سانپ کو ڈھونڈنے میں سب کی مدد کرتے نظر آتے۔ اور گھر کے ہم عمر لڑکے دن بھر خوب خوب شرارتیں کرتے مگر والد صاحب (پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب) جب تانگے سے یونیورسٹی سے گھر واپس آتے تو سب لڑکے نہایت معصوم اور شریف زادوں میں تبدیل ہو جاتے۔ باقی کی شرارتیں اس وقت کے لئے اٹھا رکھی جاتیں جب والد صاحب کسی ضروری کام میں مصروف ہو جاتے۔ نیر صاحب لڑکپن میں دوسرے ہم عمر دوستوں کی حیران اور مرعوب کرنے کے لئے ریزر چبا کر دکھاتے تھے۔

نیر صاحب نے بچپن میں ہی ایک ڈرامہ لکھا تھا جسے دیکھ کر مسعود صاحب بہت خوش ہوئے تھے۔ اور ایک دن اپنے دوستوں کو بلا کر نیر صاحب کو نئے کپڑے پہنا کر ڈرامہ سنانے کا حکم دیا نیر بھائی بتاتے تھے کہ چھالٹین کے کپڑوں کی کھڑکھڑاہٹ اب بھی کانوں میں گونج سی جاتی ہے۔ یہ ڈرامہ اتر پردیش اردو اکاڈمی نے سوتا جاگتا کے نام سے شائع کیا ہے جو اب بھی دستیاب ہے۔

نیر بھائی کو بچپن میں پرانے لکھنؤ کی گلیوں میں گھومنا اور تاریخی عمارتوں کو دیکھنا بہت اچھا لگتا تھا۔ وہ دور دور تک مٹر گشتی کرتے رہتے تھے۔ اس طرح پڑھائی کی طرف رجحان کم ہونے لگا اسکول سے شکایت آنے کے بعد والد صاحب نے ان پر نظر رکھنی شروع کی اور تھوڑی بہت سختی

بھی کی گئی جو نیرؔ مسعود کو نیرؔ مسعود بنانے کے لئے شاید بہت ضروری بھی تھی۔

نیر بھائی اتنے وضعدار اور شریف انسان تھے کہ جب محسن خان ان کے گھر کے پاس کرائے پر رہتے تھے تو پاکستان سے ان کی ساس کے جب فون آتے تھے تو اکثر نیر بھائی محسن کو بتانے جاتے تھے کہ آپ کا فون آیا تھا پندرہ منٹ بعد پھر آئے گا۔ محسن وہ گھر چھوڑ کر بعد میں نیر بھائی کے گھر سے تقریباً دو کلومیٹر دور دوسرے مکان میں منتقل ہو گئے تھے ان کا ایک خط نیر بھائی کے پتہ پر آ گیا۔ نیر بھائی دو کلومیٹر پیدل وہ خط دینے محسن کے گھر گئے تھے ظاہر ہے محسن خاصے شرمندہ اور حیرت زدہ بھی ہوئے تھے۔

میں نے پہلے بھی عرض کیا ہے کہ نیر بھائی کے گھر پر صرف اور صرف ادب کی ہی باتیں ہوتی تھیں یا کوئی علمی گفتگو۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ وہاں علم پنپ رہا ہو علم پرورش پا رہا ہو اور علم تقسیم ہو رہا ہو۔ ہاں اپنے اپنے ظرف کے مطابق لوگ حاصل کرتے رہتے تھے۔

1980ء میں میں نے امتیازی نمبروں سے ایم اے پاس کیا۔ اور مرزا یاس یگانہ چنگیزی پر پی۔ ایچ۔ ڈی کرنے کا منصوبہ بنایا اور ڈرتے ڈرتے ایک دن میں صدر شعبہ پروفیسر شبیہ الحسن سے گزارش کی میں نیر صاحب کی نگرانی میں پی۔ ایچ۔ ڈی کرنا چاہتا ہوں۔ انہوں نے مجھ سے گھورتے ہوئے سوال کیا کہ آپ شعبۂ اردو کے کسی پروفیسر کی نگرانی میں پی۔ ایچ۔ ڈی نہیں کرنا چاہتے۔ میں خاموش رہا انہوں نے اسی لہجہ میں مجھ سے فرمایا کہ اگر نیر صاحب تحریری طور پر شعبہ کو اور رجسٹرار صاحب کو اپنی منظوری دے دیں تب میں غور کروں گا۔ ظاہر ہے یہ میرے لئے بہت مشکل مرحلہ تھا۔ میں شام کو مغرب بعد نیر صاحب کے گھر حاضر ہوا اور انہیں شبیہ الحسن صاحب کی شرائط سے ڈرتے ڈرتے آگاہ کیا۔ وہ کچھ نہیں بولے اندر جا کر اپنا لیٹر پیڈ لا کر منظوری کے دو خطوط لکھ کر انہیں الگ الگ لفافوں میں ڈال کر میرے حوالے کر دیئے۔ فرط مسرت سے میرا دل دھڑک رہا تھا۔ اس دن آداب کر کے میں نے کچھ جلدی ہی اجازت طلب کر لی۔ دوسرے دن میں نے دونوں خطوط شبیہ الحسن صاحب کی خدمت میں پیش کر دئے اور اس طرح لکھنؤ یونیورسٹی کی تاریخ میں یہ پہلی مثال تھی کہ ایک شعبہ سے ایم اے کرنے والے طالب علم نے دوسرے شعبہ کے پروفیسر کی نگرانی میں پی۔ ایچ۔ ڈی کرنے کی منظوری حاصل کی۔

اپنی تحقیق کے دوران یگانہ کی کتابیں حاصل کرنے میں مجھے جن دشواریوں کا سامنا کرنا

پڑاوہ ایک الگ باب ہے اس کا تذکرہ پھر کبھی مجھے کئی نایاب کتابیں نیر صاحب کے ذاتی کتب خانے سے دستیاب ہوگئیں اس طرح میں نے اپنا تحقیقی کام شروع کر دیا۔

اس دوران نیر صاحب کو بہت قریب سے دیکھنے کا موقع ملاان کی اردواور انگریزی کی ہینڈ رائٹنگ اتنی منفرد تھی کہ کسی دوسرے کے یہاں مثال ملنی ناممکن ہے۔ انیس اشفاق صاحب شاید نیر صاحب سے شعوری یا غیر شعوری طور پر اتنا متاثر تھے کہ ان کی ہینڈ رائٹنگ بھی خاصی منفرد ہے۔

ہم لوگ اکثر نیر صاحب کے گھر پر نشستوں کا اہتمام کیا کرتے تھے اس میں مخصوص لوگ شریک ہوتے تھے۔ شرکاء میں انیس اشفاق، شہنشاہ مرزا، وقار ناصری، محمد مسعود، شافع قدوائی اور میں شریک ہوتے تھے۔ نیر صاحب ہم سب سے نئی تخلیقات کی توقع رکھتے تھے جو زیادہ تر پوری ہو جاتی تھیں۔ ان نشستوں میں کبھی کبھی تصور حسین زیدی یا عثمان غنی اور انیس انصاری صاحب بھی شریک ہو جاتے تھے۔ ایک نشست میں میرے اور شہنشاہ مرزا کے اصرار پر عرفان صدیقی صاحب بھی شریک ہوئے۔ مجھے اندازہ نہیں تھا کہ شہر کے دو اتنے معروف قلم کار ایک دوسرے سے واقف نہیں ہیں۔ اس لئے میں نے عرفان صاحب کا تعارف بھی نہیں کرایا۔ دوسرے دن نیر صاحب نے استفسار کیا کہ آپ کے ساتھ کون صاحب آئے تھے؟ میں نے حیران ہوتے ہوئے انہیں بتایا کہ وہ عرفان صدیقی صاحب تھے۔ نیر بھائی پریشان ہوگئے اور وقت لے کر عرفان صاحب کے گھر پر تشریف لے گئے۔ اس طرح دھیرے دھیرے دونوں کی دوستی ہوگئی۔ شمس الرحمٰن فاروقی پہلے سے نیرّ مسعود کے سب سے قریبی دوست تھے۔ کانپور سے اکثر زیب غوری بھی نیر صاحب کے گھر جایا کرتے تھے اس دوران پی۔ آئی۔ بی میں عرفان صاحب کے ساتھ ملازمت کرنے لگا تھا۔ اسلم محمود لکھنؤ میں ڈی۔ آر۔ ایم کی حیثیت سے موجود تھے۔ ان کا بھی نیر صاحب کے یہاں اکثر جانا ہوتا تھا۔ ان لوگوں کی موجودگی میں عجیب عجیب موضوعات پر گفتگو ہوتی تھی مثلاً دہر کے اقسام، درندوں کے خصائل، پرندوں کے سکھانے کے عمل پر گفتگو، ہالی ووڈ کی فلمیں، مارلن منرو کی خوبصورتی اور الفریڈ ہچکاک کی ہدایت کاری۔ ظاہر ہے اس دلچسپ اور معلوماتی گفتگو کے دوران میں ایک خاموش سامع کے فرائض انجام دیا کرتا تھا۔ ہاں وہاں سے اٹھنے کے بعد اکثر مجھے یہ دنیا بدلی بدلی سی نظر آتی تھی۔ اسلم محمود کو انگریزی کے مشہور ناولوں کو جمع کرنے کا شوق جنون کی حد تک تھا۔ مجھے حیرت ہوتی تھی کہ کافکا، کامیو، ورجینا وولف، فلابیئر، ٹال اسٹائے، دستوو سکی،

ہربن میلول وغیرہ کے ناولوں پر نیر صاحب ایسی عمدہ گفتگو کرتے تھے کہ ہمارے انگریزی کے پروفیسر انہیں سن کر حیرت زدہ ہو جاتے۔ نیر صاحب فارسی اور ہندی کے مصنفوں کی اہم تخلیقات سے خوب واقف تھے۔ انہوں نے کافکا جیسے مشکل پسند افسانہ نگار کا اردو میں ترجمہ بھی کیا تھا جو کتابی شکل میں شائع بھی ہو چکا ہے۔ نیر صاحب بہت اچھے پینٹر بھی تھے اپنی کتابوں کے ٹائٹل خود بناتے تھے۔ میرے اصرار پر میری مرتب کردہ کتاب ''انتخابِ یگانہ'' کا ٹائٹل بھی نیر بھائی نے ہی بنایا تھا۔

نیر بھائی کو پرندوں کے خصائل، ان کی غذا اور ان کے اطوار سے بخوبی واقفیت تھی بقول انیس اشفاق سنجیدہ ادبی گفتگو کے دوران چوک سے کوئی شناسا پرندہ خرید کر سیدھے نیر بھائی کے یہاں حاضری دیتا اور اچانک گفتگو کا موضوع بدل جاتا اب باتیں اس پرندے کے خصائل اور خوراک پر ہونے لگتیں جو دیر تک اور دور تک چلتی جاتیں۔

میری بیوی کے گھٹنوں میں تکلیف رہنے لگی تھی خاصے علاج کے بعد بھی فائدہ نہیں ہو رہا تھا ایک دن باتوں باتوں میں ذکر نکل آیا۔ نیر صاحب نے مجھے ایک حکمت کا نسخہ لکھ کر دیا اور بتایا کہ کس طرح اس سے تیل کشید کیا جائے گا پھر کچھ سوچتے ہوئے اندر گئے اور ایک تیل کی شیشی مجھے لا کر دی جس میں آدھی شیشی سے کم تیل تھا اور بتایا کہ میں نے اسے کشید کیا تھا تکلیف ختم ہونے کے بعد یہ بچ گیا ہے۔ اس کو لگانے کے بعد اوڑھ کر لیٹ جایئے اگر پسینہ نکل آیا تو پھر درد اور نہیں ہوگا۔ میری بیوی کا درد اسی تیل سے ٹھیک ہو گیا اور مجھے تیل کشید کرنے کی ضرورت نہیں پڑی۔ وہ نسخہ میرے کاغذوں میں کہیں اب بھی ہوگا۔

وہ جلد بندی بہت نفاست سے کرتے تھے۔ اپنے کتب خانے کی جن کتابوں کی جلد خراب ہو جاتی تھی ان کی جلد بندی وہ خود کرتے تھے۔ نفاست کا ذکر میں نے غلطی سے جلد بندی کے سلسلے میں کر دیا ہے ان کے ہر کام میں اور گفتگو میں یہ نفاست اس قدر موجود ہوتی تھی کہ وہ کبھی کبھی ہماری دنیا کے انسان معلوم نہیں ہوتے تھے۔

نیر بھائی اسی نفاست سے اپنے کبوتروں کے پر بھی کترتے تھے اور تمام احباب کے خطوط کا جواب بھی پابندی سے دیتے تھے۔ بہت سے ٹی وی کے ڈسکشن میں نیر بھائی اور میں ساتھ ساتھ شریک ہوئے۔ وہ جتنے نپے تلے اور کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کہتے تھے کہ سننے والا حیران رہ جاتا۔ یہی خوبی ان کی تحریروں اور خطوط تک میں ہے۔ نیر صاحب اپنی بات بہت نرم لہجے میں کہنے

کے عادی تھے ایک بار تراجم پر مذاکرہ ہو رہا تھا میں نظامت کر رہا تھا ذکر نکلا کہ دوسری زبانوں سے اردو میں ترجمہ کرنے میں کیا مسائل درپیش آتے ہیں۔ نیر بھائی نے نرم لہجے میں کہا کہ منظوم تخلیقات کا ترجمہ تقریباً ناممکن ہے۔ تیسرے شریک نے انگریزی کی ایک مشہور نظم کا حوالہ دیتے ہوئے بلند آواز میں کہا کہ اس کا منظوم ترجمہ فلاں صاحب نے کیا ہے، جو اصل کے ہو بہو مطابق ہے میں نے بھی تردید کی مگر وہ صاحب تقریباً اپنی بات پر اڑ گئے تب نیر بھائی نے انگریزی نظم کا ایک Stanza پڑھ کر پوچھا کہ اس میں کرفیو کا ذکر ہے اور اُردو نظم کا ایک اسی کا ترجمہ پڑھ کر دریافت کیا کہ دونوں میں کیا مطابقت ہے۔ تب جا کر وہ صاحب خاموش ہوئے۔ نیر صاحب عربی زبان بھی خوب اچھی طرح جانتے تھے نگران کا طریقہ یہ تھا کہ سامنے والے کو دیکھ کر اس کے مطابق گفتگو کرتے تھے۔

ایک اور ٹی وی پروگرام میں افسانوں کے موضوع پر گفتگو ہونی تھی کمپیرنگ میں ہی کر رہا تھا نیر بھائی بھی شریک تھے چودہ، پندرہ منٹ کی گفتگو ہو چکی تھی کہ نیر بھائی نے گفتگو کے دوران کہا کہ پاکستان میں انتظار حسین کے یہاں قدیم قصوں کے حوالے سے آج کے مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ پروڈیوسر صاحب نے ریکارڈنگ روک دی اور آ کر فرمایا جناب پاکستان کا نام مت لیجئے۔ کیمرہ مین اور لائٹنگ اسٹاف نے کہا کہ اب کھانے کا وقفہ ہو گیا ہے ریکارڈنگ اس کے بعد ہو گی۔ ہم لوگ بھی وقت گزاری کے لئے چائے وائے پینے کینٹین چلے گئے۔ گھنٹے ڈیڑھ گھنٹے بعد دوبارہ ریکارڈنگ شروع ہونے والی تھی کہ نیر صاحب نے دھیرے سے مجھ سے کہا کہ جب پندرہ منٹ گزر جائینگے تب اس بار آپ پاکستان کا ذکر ضرور کیجئے گا۔ دیکھتے ہیں آج کتنی بار ریکارڈنگ ہوتی ہے۔ میں نے حکم کی تعمیل کی مگر دوسری بار ریکارڈنگ نہیں روکی گئی۔ پروڈیوسر نے مجھ سے شکایت ضرور کی۔ میں نے کہا جناب ادب اس طرح نہیں بانٹا جا سکتا جیسے ملک بٹا تھا۔ آپ چاہیں تو پھر سے ریکارڈنگ کر لیں مگر شاید وہ بھی تھک گئے تھے۔

یہاں پر ٹی وی کے ایک پروگرام کا ذکر اور بھی کیے دیتا ہوں اردو پروگرام کے افسر مظہر محمود میرے دوست بھی تھے۔ انہوں نے بتایا کہ فلاں تاریخ کو مولانا ابوالکلام آزاد پر ایک لائیو پروگرام جانا ہے آپ دیکھ لیجئے۔ میں نے انہیں لکھنؤ کے دو شرکاء کے نام بتائے کہ انہیں مدعو کر لیجئے۔ ظاہر ہے تعریفی گفتگو ہی ہونی تھی۔ اب ہمارے رہنما ادب سے کوئی لینا دینا تو رکھتے

نہیں ہیں۔ تب صرف دوردرشن تھا اور پورے ملک میں پروگرام سنے جاتے تھے۔ میں کانپور سے خاصہ پہلے نکل لیا کہ کہیں جام وام میں پھنس کر دیر نہ ہو جائے۔ میں ڈیڑھ دو گھنٹے پہلے دوردرشن پہنچ گیا۔ مظہر صاحب نے بتایا کہ ذرا گڑبڑ ہو گئی ہے فائل روٹین میں دستخط کے لئے ڈائرکٹر کے پاس جاتی ہے۔ انہوں نے پہلی بار آپ کے بتائے ہوئے دونوں نام کاٹ کر نیّر مسعود اور فاروقی صاحب کا نام لکھ کر دستخط کر دیئے ہیں۔ مظہر نے کہا کہ آپ کے تو دونوں حضرات سے خاصے مراسم ہیں۔ میں نے کہا مراسم اور بے تکلف دوستی میں فرق ہوتا ہے۔ میں دونوں حضرات کا بہت احترام کرتا ہوں نیر بھائی چونکہ بہت شریف انسان ہیں اس لئے ان سے تو میں گزارش کر سکتا ہوں مگر فاروقی صاحب سے بات کرنے کی مجھ میں ہمت نہیں ہے میرے مشورے پر منظر صاحب نے ڈمی بیٹھا کر لائٹنگ مکمل کرالی اور دونوں حضرات سے گزارش کر کے انہیں بہت جلد بلا لیا۔ میرے ہی مشورے پر وہ لائبریری سے ابوالکلام پر براڈ کاسٹ دو پروگراموں کے پرانے کیسٹ بھی لے آئے۔ پروگرام شروع ہوا اور تقریباً پندرہ۔ سولہ منٹ بعد میرے منہ سے غبار خاطر پر ایک سوال نکل گیا ہر چند احتیاطاً سوال میں نے نیر بھائی سے کیا تھا۔ مگر سوال فاروقی صاحب نے لپک لیا اور بولے مولانا جھوٹے تھے انہوں نے ہمایوں کبیر کو پرچے بھیج بھیج کر کتابیں احمد نگر قلعہ سے منگائیں تھیں اور انہیں اپنی یادداشت بتاتے رہے۔ وہ کسی فارسی یا عربی کے شعر کو کھپانے کے لئے بہت تصنع آمیز نثر لکھتے تھے جس سے اردو نثر کو بہت نقصان ہوا۔ اور فطری نثر کو اپنی جگہ بنانے میں اتنی دیر لگی۔ خدا خدا کر کے پروگرام ختم ہوا۔ نیر بھائی مسکرا رہے تھے صرف چپکے سے اتنا کہا سوال فاروقی صاحب نے اچک لیا تھا میں بس دیکھتا رہ گیا۔ مظہر نے ہمت کر کے فاروقی صاحب سے کہا کہ اگر یہ پروگرام چلا گیا تو میری نوکری بھی چلی جائے گی فاروقی صاحب بولے نوکری تو میں بھی کرتا ہوں دوسرے آپ نے مجھے میری رائے کے اظہار کے لئے بلایا تھا یا اپنی رائے بتانے کے لئے خیر مظہر خاموش ہو گئے۔ اور رات لائیو کہہ کر پرانا پروگرام براڈ کاسٹ کر دیا گیا۔ فاروقی صاحب نے شاید ٹی وی دیکھا تھا۔ غصے میں انہوں نے ڈائرکٹر ولایت جعفری کو فون کر کے کہا کہ میرا چیک فوراً بھجوا دیجئے۔ قاعدہ یہ ہے کہ پروگرام ٹیلی کاسٹ کے بعد ہی چیک بنتا ہے مگر دوسرے دن صبح دفتر کھلتے ہی چیک بنوائے گئے اور آدمی کے ذریعہ فاروقی صاحب کا چیک بھیج دیا گیا۔ اسی بہانے میرا اور نیر بھائی کا بھی چیک بن گیا۔

ایک بار ڈنٹسٹ نے ان کے دانتوں کی جڑ سے ایک کالی کالی چیز نکالی اور حیرت سے اسے دیکھتا رہا اور بولا سمجھ میں نہیں آتا کیا چیز ہے نیر صاحب نے بھی حیرت کا اظہار کیا جبکہ انہیں اچھی طرح معلوم تھا کہ یہ کیا ہے ڈنٹسٹ کہہ رہا تھا کہ اتنے زمانے کی پریکٹس میں اس طرح کی کوئی چیز مسوڑھے سے نکلتے میں نے نہیں دیکھی۔ نیر صاحب نے بھی حیرت کا اظہار کیا ہر چند وہ خوب جانتے تھے کہ مسوڑھے سے کیا نکلا ہے۔

نیر بھائی ہم لوگوں کی بہت حوصلہ افزائی کرتے تھے انہوں نے کئی بار بہت اہم مشورہ دیا کہ ضروری نہیں ہے کہ ایک دن میں کوئی مضمون مکمل کرنے کی کوشش کی جائے آپ ایک دن میں آدھا صفحہ یا ایک صفحہ ضرور لکھئے اتنا وقت تو آپ لوگ نکال ہی سکتے ہیں۔ شافع قدوائی سے بھی وہ بہت خوش رہتے تھے اور ان کی تحریروں کی تعریف بھی کرتے تھے۔ محسن خاں ان دنوں خوب افسانے لکھ رہے تھے ہم لوگ اپنی اپنی کچی پکی تحریریں نیر بھائی کو سناتے تھے وہ ان تحریروں کی بھی حوصلہ افزائی کرتے تھے۔

جہاں تک مجھے یاد ہے میرے ایم اے کرنے کے زمانے میں ہی سید محمد اشرف صاحب آئی اے ایس کی ٹریننگ کے سلسلے میں لکھنؤ آ گئے تھے عرفان بھائی ان کے پھوپھا ہوتے تھے اس طرح بہت جلد ہم لوگوں کی دوستی اشرف بھائی سے ہوگئی۔ ان کا افسانہ ''ڈار سے بچھڑے'' گفتگو کے خاص نمبر میں شائع ہو چکا تھا اور ہم لوگ پڑھ بھی چکے تھے۔ وہ بھی نیر بھائی کے یہاں ایک نشست میں آئے اور اپنا افسانہ ''منظر'' سنایا جو بہت پسند کیا گیا وہ اس وقت تک منظر، چکر، ببول کے کانٹے اور کئی افسانے لکھ چکے تھے نیر بھائی ان کی زبان اور جذبات نگاری کی تعریف کرتے تھے۔

نیر صاحب اس قدر شریف اور نفیس انسان تھے کہ وہ اس بات کا بہت خیال رکھتے تھے کہ سامنے والے کی دل آزادی نہ ہو خواہ وہ شاگرد ہی کیوں نہ ہو۔ جب میں نے تحقیق شروع کی تو ۱۵۔۲۰ صفحے لکھنے کے بعد میں نیر بھائی کو دکھانے جاتا تھا۔ نیر صاحب یہ کبھی نہیں کہتے تھے کہ یہ غلط ہے۔ وہ کہتے تھے یہ بھی ٹھیک ہے مگر تو اس طرح ہو جاتا تو زیادہ بہتر ہوتا۔ کئی مہینے یہ سمجھنے میں لگ گئے کہ نیر صاحب جب یہ کہتے ہیں یہ بھی ٹھیک ہے مگر اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ یہ غلط ہے اسے اس طرح ہونا چاہیے مگر کے بعد وہ جو بتاتے تھے وہ صحیح ہوتا تھا۔ ان کے گھر اردو اکادمی کے ایک صاحب آتے تھے تو دیر تک بیٹھتے تھے۔ ایک دن نیر صاحب نے ہم لوگوں سے ہنستے ہوئے بتایا کہ

میں ان کے جانے کے بعد ایک پیمانہ بناتا ہوں کہ یہ اتنے بے وقوف ہیں مگر ہر دوسری بار آنے پر وہ پہلے پیمانے کو توڑ دیتے ہیں۔

جب میں ان کے یہاں جانے لگا تو کبھی کبھی ان کے دانتوں میں شدید درد ہوتا تھا ایسی صورت میں گفتگو تو دور انہیں ملنے میں بھی پریشانی ہوتی تھی۔ ان کے گھر سے تھوڑی دور پر مشہور محقق کاظم علی صاحب رہتے تھے۔ میں نیر بھائی کے یہاں گیا تو انہوں نے خود آکر بتایا کہ دانتوں میں شدید درد ہے اتنے میں خان صاحب جو تحقیق کا کوئی مشکل مسئلہ حل کرنا چاہتے تھے آگئے میں نے عرض کیا کہ نیر بھائی کے دانتوں میں شدید درد ہے اس لئے ہم لوگوں کو چلنا چاہئے مجبوراً خان صاحب اٹھ لئے نیر صاحب گیٹ تک چھوڑنے آئے گیٹ پر خان صاحب نے اپنا تحقیق کا مسئلہ چھیڑ ہی دیا اور آدھے گھنٹے تک وہ اپنی کارگزاری اور مواد کی فراہمی کی داستان سناتے رہے بڑی مشکل سے میں انہیں اپنے ساتھ لے جانے میں کامیاب ہوا۔

ایک بار نیر بھائی سے دو پروفیسر صاحبان لکھنؤ کی تاریخ پر کچھ معلومات حاصل کرنے تشریف لاتے ہیں اور شافع قدوائی بھی اسی درمیان آگئے نیر بھائی بہت دیر تک انہیں اودھ کی تاریخ کے بارے میں بتاتے رہے اور ایک دو کتابیں لاکر دکھائی کہ مستند کتب ہیں۔ دونوں حضرات فوٹو کاپی کرانے جو باہر ہی ہوتی تھی چلے گئے ہم لوگوں نے اجازت چاہی نیر بھائی نے خلاف توقع ایک گانے کا مکھڑا سنایا ہمیں اس حال میں کس کے سہارے چھوڑے جاتے ہو خیر ہم لوگ بیٹھ گئے۔

ایک دن کشمیر سے ایک پروفیسر صاحب رثائی ادب پر کچھ مواد کی فرمائش کرتے ہوئے آگئے نیر بھائی نے خاصی پرانی کتابیں نکال کر میز پر دیکھتے ہوئے بتایا کہ اب یہ کتابیں اتنی پرانی ہونے کی وجہ سے ان کا کاغذ اتنا خستہ ہو گیا ہے کہ ذرا سا مڑنے پر ٹوٹ جاتا ہے۔ اس کی احتیاط کے ساتھ تصویر شاید کھینچی جا سکے۔ میں نے اسی دوران نیر بھائی سے دریافت کیا کہ کیا انہوں نے اس درمیان کوئی افسانہ لکھا ہے انہوں نے ہمیشہ کی طرح بتایا کہ لکھا تو ہے پتہ نہیں بنایا نہیں انہوں نے افسانہ میرے حوالے کر دیا میں ان کے گھر سے متصل ان کی ہی دوکان جو کرایہ پر تھی۔ اس کے یہاں فوٹو کاپی کرانے چلا گیا فوٹو کاپی کراتے ہوئے میں نے دیکھا کہ پروفیسر موصوف بھی نیر صاحب کی دی ہوئی کتابوں کی فوٹو کاپی کرا رہے ہیں اور مشین پر رکھتے ہی کاغذ ٹوٹ رہا ہے

خیر میں افسانے کی کاپی کرا کر نیر بھائی کی کاپی اس کے حوالے کر دی اور انہیں بتایا کہ پروفیسر صاحب بھی باہر آپ کی کتابوں کی فوٹو کاپیاں کروا رہے ہیں۔ نیر بھائی کے منھ سے بے ساختہ ارے، نکلا اور وہ خاموش ہو گئے۔ تھوڑی دیر بعد پروفیسر صاحب تشریف لائے نیر صاحب نے کتاب ایک بار کھول کر دیکھی جس کا کاغذ اس طرح ٹوٹ گیا تھا کہ مرثیہ کا پورا بند پڑھنا ناممکن ہو گیا تھا مگر انہوں نے کچھ نہیں کہا۔ میں صرف یہ سوچتا ہوا واپس آ گیا کہ اتنا صبر کوئی کیسے کر سکتا ہے۔

پروفیسر آصفہ زمانی صاحبہ نے بتایا کہ شعبہ کا چپراسی بہت لاپرواہ ہو گیا تھا۔ ایک دن وہ اپنے مقررہ وقت پر کلاس لینے گئیں تو شعبہ کا گیٹ نہیں کھلا تھا انہوں نے ایک پرچی تالے میں نیر بھائی کے لئے لگا دی اور واپس لوٹ آئیں۔ دوسرے دن آصفہ زمانی نے شکایت کی کہ کل میں واپس لوٹ گئی چپراسی وقت پر تالا ہی نہیں کھولتا ہے۔ نیر بھائی بولے جی ہاں! آج اس سے کہہ دیا ہے کہ بھائی شعبہ وقت پر کھول دیا کیجئے دیکھئے ڈاکٹر صاحبہ بیچاری واپس لوٹ گئیں۔ آصفہ صاحبہ نے پوچھا نیر صاحب آپ کو کبھی غصہ نہیں آتا۔ آتا کیوں نہیں ہے بھائی نیر صاحب بولے پھر آپ اظہار کیوں نہیں کرتے جواب ملا کیا اظہار کروں صبر کر لیتا ہوں۔

نیر بھائی کا پروفیسر شپ کے لئے تقرر ہو گیا مگر شعبہ کے ہی کسی کرم فرمانے کوئی نکتہ لگا دیا جس کی وجہ سے تقریباً ایک سال بعد اپروول مل سکا نیر بھائی بھاگ دوڑ والے آدمی نہیں تھے اور کلرک بغیر پیسے لئے کام کرنے کے عادی نہیں تاخیر تو ہونی ہی تھی۔ انیس اشفاق صاحب برابر کہتے رہے بھائی بہت نقصان ہو رہا ہے ادھر سے جواب ملتا ہو ہی جائے گا سب ٹھیک ہے۔

ریٹائرمنٹ کے وقت شعبہ کے کئی پروفیسروں نے میرا ایوارڈ کا سرٹی فکیٹ لگا کر دو۔ دو سال کی توسیع حاصل کر لی کچھ نے تو بیک ڈیٹ میں سرٹی فکیٹ حاصل کر کے یہ سہولت لی تھی۔ نیر بھائی نے بھی اپنا سرٹی فکیٹ لگایا پھر کسی دوست نے ایک درخواست گزار دی نیر صاحب نے دوڑ بھاگ کرنے کے بجائے ہمیشہ کی طرح صبر کر لیا۔ میں آج تک نہیں سمجھ سکا کہ نیر بھائی جیسے فرشتہ خصلت انسان کے بھی دشمن ہو سکتے ہیں مجھے اب بھی یقین نہیں آتا مگر ان واقعات کا کیا کیا جائے۔ اور ان کی کیا تاویل کی جائے۔

نیر بھائی کاظم علی خاں صاحب کے ساتھ امین آباد سے رکشے پر نخاس جا رہے تھے۔ خاں صاحب نے کوئی تحقیقی مسئلہ چھیڑ دیا ویسے بھی تحقیق ان پر سوار رہتی تھی۔ راستے میں رکاب گنج کے

پاس بقرعید کی وجہ سے بکروں کی بازار لگی تھی نیر بھائی نے دریافت کیا خان صاحب آپ کو بکروں کی پہچان ہے۔ خان صاحب نے کئی نسلیں گنا دیں نیر بھائی نے کیا میرے لئے ایک بکرا دیکھ لیجئے۔ خان صاحب اتر گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ بکروں کی بھیڑ میں گم ہو گئے نیر بھائی نے رکشے والے سے کہا چلو بھائی اور وہ گھر آ گئے۔ بعد میں نیر بھائی نے جو بھی جواب دیا ہو مجھے نہیں معلوم۔

پروفیسر ولی الحق انصاری صاحب نے اپنے گھر پر ایک شعری نشست کا اہتمام کیا اور نیر بھائی سے بتایا کہ ایک بہت اچھے شاعر باہر سے میری دعوت پر آ رہے ہیں آپ ضرور آیئے اور خصوصاً انہیں سنئے آپ کو لطف آئے گا نیر بھائی نے جواب دیا ولی بھائی میں اس طرح کی محفلوں میں کہاں جاتا ہوں۔ مگر ولی صاحب کے مسلسل اصرار پر نیر بھائی نے وعدہ کیا ہم لوگ تو صرف ولی صاحب کی اطلاع ہی کے منتظر تھے خیر نشست ہوئی اور خصوصی شاعر نے بے حد کمزور اور پھسپھسی غزلیں سنائیں۔ ولی صاحب شاید اخلاقاً داد دیتے رہے۔ واپسی پر نیر بھائی کو رخصت کرنے وہ سڑک تک آئے۔ نیر بھائی نے ان سے کہا ولی بھائی میں آپ کی اس حرکت کا انتقام ضرور لوں گا۔ میں اسے درگزر شاید نہ کر پاؤں۔ ولی بھائی نے صرف اتنا کہا مجموعی طور پر نشست تو ٹھیک تھی ہاں مگر نیر صاحب نے جملہ کاٹتے ہوئے کہا مگر وہ آپ کے مہمان شاعر خیر میں یاد رکھونگا۔ ظاہر ہے شاید یہ وقتی ردِ عمل تھا وہ کسی کی دل آزاری شاید کر بھی نہیں سکتے تھے۔

ایک دن عرفان صدیقی صاحب اور ہم لوگ نیر بھائی نے یہاں بیٹھے ہوئے تھے اور موجودہ شاعری پر گفتگو ہو رہی تھی۔ نیر صاحب نے کہا آج کل کے شاعروں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان بیچاروں نے شاید عورت کو ٹھیک سے دیکھا بھی نہیں ہے۔ عرفان بھائی بولے دیکھئے فقیر کچھ کوشش کرتا ہے اس کے کچھ دنوں بعد شب خون اور سوغات میں وہ غزلیں شائع ہونے لگیں جو بعد میں اُن کے مجموعہ ''عشق نامہ'' میں شامل ہیں یہ اکیلا مجموعہ بھی عرفان بھائی کو زندہ رکھنے کے لئے کافی تھا۔ خیر چائے آ گئی عرفان بھائی نے کہا جناب چائے تو عمدہ ہے ہی کراکری بھی بہت نفیس ہے۔ تقریباً ایک ہفتے بعد نیر بھائی نے مجھ سے کہا اتوار کو عرفان صاحب کے ادھر چلتے ہیں میں نے کہا میں حاضر ہو جاؤنگا ہم لوگ شام کو عرفان بھائی کے یہاں پہنچے تھوڑی دیر بعد نیر بھائی نے تھیلے سے کاغذ میں لپٹی ہوئی کوئی بھاری چیز نکالی عرفان بھائی نے پوچھا نیر صاحب اس میں کیا ہے۔ نیر بھائی بولے اس دن آپ نے جو کراکری پسند کی تھی اس کا دوسرا سیٹ اتفاق سے مل گیا وہ آپ کے

لئے لیتا آیا۔ نیر صاحب کے جانے کے بعد عرفان بھائی نے کہا نیر صاحب بہت شریف آدمی ہیں۔ میرے منھ سے نکل گیا جی ہاں اس میں کیا شک ہے مگر اس سے یہ نتیجہ نہ نکا لئے کہ آپ مستقبل میں ان کی جو چیز پسند کریں گے وہ آپ کو پیش ہی کر دیں گے۔ عرفان بھائی دیر تک ہنستے رہے۔

فاروقی صاحب زیب غوری اور ڈاکٹر کیسری کشور سے نیر صاحب بہت تکلفی سے گفتگو کرتے تھے اس وقت ان کی حاضر جوابی اور بذلہ سنجی دیکھنے اور سننے کی چیز ہوتی تھی۔ ڈاکٹر کیسری کشور کے انتقال کے بعد اس حلقہ میں عرفان بھائی شامل ہو گئے تھے۔ اس بے تکلفی کی ایک جھلک رسالہ ''سوغات'' میں نیر بھائی کا جو انٹرویو شائع ہوا ہے میں دیکھی جا سکتی ہے۔ آخر میں گفتگو ادب سے ہٹ کر ذاتی جملے بازی پر ختم ہوتی تھی، اسی لئے یہ نوٹ لگانا پڑا کہ ٹیپ ریکارڈ خراب ہونے کی وجہ سے گفتگو یہیں تک ریکارڈ ہو سکی ہے۔

نیر صاحب کو پریسڈنٹ ایوارڈ، میؔر ایوارڈ، ساہتیہ اکاڈمی ایوارڈ اور سرسوتی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ میرا خیال ہے کہ یہ ادارے ان کو ایوارڈ دے کر خود سرخرو ہوئے اور انہیں ساہتیہ اکاڈمی ایوارڈ سے بھی نوازا گیا۔ ویسے نیر بھائی کو کسی بھی ایوارڈ سے ان کے ادبی قد کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔

ان کے افسانے انگریزی کے علاوہ دیگر زبانوں میں بھی شائع ہوئے ہیں انگریزی میں محمد عمر میمن نے ان کے افسانوں کے ترجمے کئے تھے وہ ترجمہ کر کے افسانہ نیر صاحب کو ایک نظر دیکھنے کے لئے بھیجتے تھے نیر بھائی کبھی کبھی ایک آدھ جملے یا لفظ بدل دیتے تھے جس پر میمن صاحب عش عش کرتے تھے کہ کمال ہے صاحب یہ لفظ میرے ذہن میں کیوں نہیں آیا۔

نیر صاحب سے پیرس کے ایک مشہور اشاعتی ادارے نے اس کی کتاب چھاپنے کی اجازت مانگی اور یہ خواہش بھی ظاہر کی کہ آپ کی کتاب پر میں سلمان رشدی سے پیش لفظ لکھوانا چاہتا ہوں یہ میری کاروباری ضرورت ہے۔ نیر بھائی نے جواب میں لکھا میں اپنی کتاب پر اس ملعون سے پیش لفظ تا قیامت لکھنے کی اجازت نہیں دوں گا۔ آپ کتاب شائع کریں یا نہ کریں۔

ان کو جب سرسوتی سمان سے نوازا گیا اور فرمائش کی گئی کہ آپ اپنے حالات زندگی اور کارناموں پر لکھ کر ادارے کو بھیج دیجئے ادارہ اپنی روایت کے مطابق اسے شائع کرے گا۔ نیر بھائی نے ایک پیراگراف لکھ کر بھیج دیا۔ وہاں سے جواب آیا کہ آپ کے ادبی قد کے اعتبار سے یہ تحریر ناکافی ہے تفصیل سے لکھ دیجئے نیر بھائی نے انکار کر دیا کہ بس میں اتنا ہی لکھ

سکوں گا۔ ویسے بھی لکھنا تو دور وہ اپنے بارے میں خصوصاً ادبی کارناموں پر کوئی بھی گفتگو کرنا پسند نہیں کرتے تھے ایک بار مجھ سے کہا بھی تھا کہ کوئی میرے منھ پر میری تعریف کرنے لگتا ہے تو میں سمجھ نہیں پاتا ہوں کہ مجھے کس طرح React کرنا چاہئے بڑی شرمندگی سی ہوتی ہے۔

نیر صاحب کے گھر پر فاروقی صاحب، عابد سہیل صاحب اور نیر بھائی رات بہت دیر دیر تک گرما گرم بحثیں کرتے رہتے تھے درمیان میں فاروقی صاحب ''کیا بکتے ہو''، ''کہاں کی آڑا رہے ہو'' کی گردان کرتے رہتے تھے۔ رات بہت ہو جانے پر فاروقی صاحب نیر بھائی کے یہاں ہی سو رہتے تھے۔

انیس اشفاق صاحب بتا رہے تھے کہ ایک دن گوپی چند نارنگ، انتظار حسین، عابد سہیل، نیر بھائی اور فاروقی صاحب افسانے کے مسائل پر گفتگو کر رہے تھے بحث وہاں پہنچ گئی جہاں آستینیں تک چڑھنے کی نوبت آ گئی۔ نیر بھائی اس طرح کی بحثوں میں اپنی بات توازن کے ساتھ رکھتے تھے مگر اپنا موقف درست جانتے تو اپنی بات پر آخر تک قائم رہتے تھے۔

نیر بھائی کبھی کبھی اپنے غصے کا اظہار بھی سختی سے کر دیتے تھے مگر ایسے مواقع نہ کے برابر آتے تھے ورنہ بقول خود ان کے وہ صبر سے ہی کام لیتے تھے۔ ایک بار ریڈیو سے فون آیا کہ جناب فلاں موضوع پر کل آپ کی ریکارڈنگ ہے۔ نیر بھائی نے کہا کہ آئندہ مجھے پہلے سے بتا دیا کیجیے اس طرح لکھنے یا بولنے کا میں عادی نہیں ہوں مگر ریڈیو کے پروڈیوسر کسی کو بلا کر اس پر گویا احسان کرتے ہیں

اگلی بار پھر فون پر بتایا گیا کہ کل آپ کی ریکارڈنگ ہے۔ نیر بھائی نے جواب دیا جو آپ کے ایک فون پر آتا ہو اسے بلا لیجیے میں نہیں آ رہا ہوں اور آئندہ آپ کا افسر دس دن پہلے آ کر مجھ سے کانٹرکٹ دے جائے ورنہ مجھے معاف رکھا جائے اور آئندہ نہ بلایا جائے۔

نیّر مسعود صاحب تحقیق کے میدان میں اردو دنیا میں اپنے تحقیقی مقالے رجب علی بیگ سرؔور کی اشاعت کے بعد قدر کی نگاہ سے دیکھے جانے لگے تھے۔ اتنا وقت گزرنے کے باوجود یہ کتاب آج بھی سرؔور پر سب سے معتبر حوالہ تصور کی جاتی ہے۔ جب رشید حسن خاں صاحب فسانۂ عجائب مرتب کر رہے تھے تو انہوں نے بار بار نیر صاحب سے رجوع کیا اور خطوط کے ذریعہ بار بار لفظوں اور جملوں کی وضاحت طلب کی اور ہر بار نیر صاحب نے اس کے سوالات کے تسلی بخش

اور تفصیلی جوابات دیے۔

دولہا صاحب عروج پر ان کی تحقیق قدم قدم پر حوالوں سے بھری ہوئی ہے وہ جب تک تمام شواہد کو یکجا کر کے خود مطمئن نہیں ہو جاتے آگے نہیں بڑھتے ہیں۔ ان کے والد کا جمع کیا ہوا کتب خانہ ایک نایاب سرمایہ ہے جو نہ صرف نیر صاحب کے کام آیا بلکہ اردو کے بڑے محققین کے لئے بھی ایک نعمت ثابت ہوا۔ رشید حسن خاں، گیان چند جین، قاضی عبدالودود اور خلیق انجم وغیرہ نے بار بار ضرورت پڑنے پر نیر صاحب سے رجوع کیا اور انہوں نے اپنی علم دوستی کا ثبوت دیتے ہوئے کسی کو مایوس نہیں کیا۔

میر انیس سے ان کے الد مسعود حسین رضوی ادیب کو گہرا لگاؤ تھا پہلے میر انیس پر کام کرنے کے لئے انہیں ہی دعوت دی گئی تھی مگر وہ یہ کام کرنے سے پہلے ہی اس دیار فانی سے کوچ کر گئے۔ زیادہ تر مواد گھر کی لائبریری ہی میں موجود تھا۔ نیر صاحب نے اس کام کو جذباتی طور پر قبول کیا اور مواد کی فراہمی اور اسے حسب ضرورت ترتیب دینے میں انہیں خاصہ وقت لگا۔ وہ بغیر معتبر حوالوں کے آگے نہیں بڑھتے۔ یہ کام دھیرے دھیرے طویل ہوتا گیا اور مرثیہ خوانی کا فن اور موازنہ انیس و دبیر جیسی کتابیں بھی اصل میں اسی کام کا حصہ ہیں۔ ضخامت کی وجہ سے اسے تین حصوں میں تقسیم کر دیا گیا۔ مرثیہ خوانی کا فن تحقیق کی دنیا کی ایک نادر کتاب ہے اس موضوع پر ایک دو صفحہ سے زیادہ مواد اور کہیں فراہم نہیں ہوتا مگر نیر صاحب نے اپنی تلاش اور جستجو سے ایک پوری کتاب تیار کر دی جسے تحقیق کی دنیا کا شاہکار کہا جا سکتا ہے۔

"انیس سوانح" اور موازنہ انیس و دبیر میں وہ قدم قدم پر معتبر حوالوں کے سہارے آگے بڑھتے ہیں اتنے معتبر حوالوں تک رسائی آسان نہیں ہو سکتی اسی لئے اس کام میں تلاش اور جستجو نے کئی سال ان سے ان تھک محنت کرائی۔ نیر صاحب نے بغیر نام لئے شبلی کی معروف تصنیف کا ازالہ بھی کر دیا اور سوانح انیس اپنے موضوع پر ایسا زبردست تحقیقی کارنامہ ہے کہ شاید ہی مستقبل میں اس میں کوئی اہم اضافہ ہو سکے۔

نیر بھائی نے میر انیس سے اپنی عقیدت کہیں ظاہر نہیں کی ہے کب اور کہاں انہوں نے اپنا پہلا مرثیہ پڑھا وہ کس طرح ممبر پر بیٹھے تھے اور کس طرح مرثیہ پڑھتے تھے۔ سننے والوں پر کیا اثر

ہوتا ہے۔ انہوں نے حقہ پینا کب شروع کیا، کن باتوں پر انہیں غصہ آتا تھا، ان سب بیانوں کے لئے انہوں نے قدم قدم پر مستند حوالوں کے ساتھ اپنی بات کہی ہے۔ یہ کتاب نصاب میں داخل ہونی چاہئے کہ تحقیق کا معیار کیسا ہونا چاہئے، طلباء بھی جان سکیں۔ اس کتاب میں میر انیس کی ایک جیتی جاگتی تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ ایسی عمدہ تحقیقی کتاب میری نظر سے اس سے پہلے نہیں گزری ہے۔ ہر چند میں رشید حسن خاں کی تدوین اور تحقیقی کاموں کا ہمیشہ سے معترف رہا ہوں۔

دولہا صاحب عروج میر انیس کے پوتے تھے اصل نام سید خورشید حسن تھا مگر دولہا صاحب عروج کے نام سے ہی مشہور ہوئے صاحب کمال مرثیہ گو تھے۔ 164 صفحات میں نیر صاحب کے اس دور کی مرثیہ خوانی اور اس میں دولہا صاحب عروج کے امتیازات کا بہت عمدہ اور مستند حوالوں کے ساتھ ذکر کیا ہے، مرثیہ خوانی کے فن پر ان کی کتاب کے ابتدائی نقوش اس کتاب میں بھی ملتے ہیں۔

بزم انیس 1998 میں شائع ہوئی 533 صفحات کو محیط انیس کے مراثی کو صحت کے ساتھ شاندار طباعت سے آراستہ اور گراں قدر مقدمہ کے ساتھ یہ کتاب میر انیسؔ کے کلام کے شایان شان ہے۔

نیر صاحب نے میر تقی میرؔ کے فارسی کلام کو مدوّن کر کے صحت کے ساتھ ایک تفصیلی مقدمہ لکھا اور نقوش کے ایک پورے شمارے میں یہ کلام شائع ہوا۔ اس سے پہلے میرؔ کا مکمل فارسی کلام ہمارے سامنے نہیں آیا تھا۔ اسے ہم نیر صاحب کا نایاب تحفہ قرار دے سکتے ہیں۔

یگانہ احوال وآثار، نیر صاحب کی بہترین تصنیف ہے۔ خصوصاً 'غالب شکن' شہرت کا ذبہ اور یگانہ کے معرکے بہت عمدہ اور اتنے توازن کے ساتھ لکھے گئے ہیں کہ یگانہ شناسی کے لئے یہ بہت اہم کتاب تصور کی جاتی ہے۔

''خطوط مشاہیر بنام مسعود حسین رضوی ادیب'' کے نام اس زمانے کے تمام مشاہیر ادب کے بہت اہم خطوط ہیں جن میں ادب کے حوالے سے اور تحقیق کے نقطۂ نظر سے بہت کارآمد معلومات کا گویا ایک خزانہ موجود ہے۔ یہ کتاب اتر پردیش اردو اکاڈمی نے شائع کی ہے۔

شفاء الدولہ کی سرگزشت، اس میں نواب شفاء الدولہ کے حالات موجود ہیں۔ نیر صاحب نے اپنے تفصیلی مقدمہ کے ساتھ اسے ترتیب دیا ہے یہ کتاب بھی اتر پردیش اردو اکاڈمی نے شائع کی ہے۔

''تعبیر غالبؔ'' نیر صاحب کی بہت اہم کتاب ہے اس میں بیس شعروں کی تفہیم کی گئی ہے اور صرف متن سے سروکار رکھا گیا ہے۔ دوسرے شارحین غالبؔ سے اختلاف کرتے ہوئے نیر صاحب نے غالبؔ کے مشکل شعروں کو گویا آئینہ کردیا ہے۔ اس میں ایک شعر پر فاروقی صاحب سے بھی ان کا اختلاف ہوا تھا جو شب خون کے کئی شماروں تک چلتا رہا۔

نیر صاحب نے غالبؔ کے استعاروں پر بہت عمدہ گفتگو کی ہے۔ اور وہ ہر شعر کے تقریباً چھ سات مفاہیم بیان کرتے ہیں حیرت ہوتی ہے کہ متن کو کتنی دیدہ ریزی اور کلاسیکی روایت سے پوری آگاہی کے ساتھ وہ غالبؔ پر قلم اٹھاتے ہیں۔ نیر صاحب کی ہر تحریر عمومیت سے ماورا ہے وہ تبھی قلم اٹھاتے ہیں جب وہ کوئی اہم اور نئی بات کہنا چاہتے ہیں۔

غالبؔ شناسی کے باب میں یہ کتاب بہت اہمیت کی حامل ہے۔ اسی میں غالبؔ کے کلام میں معنی کی پیش رفت جیسے عمدہ عنوان سے انہوں نے غالبؔ کے شعروں پر بے مثال بحث کی ہے۔

''بستانِ حکمت'' پنچ تنتر کا ایک ترجمہ فقیر محمد گویا نے کیا تھا اسی کتاب کو نیر صاحب نے مرتب کیا اور ایک بیش قیمت مقدمہ لکھ کر اتر پردیش اُردو اکاڈمی سے شائع کرایا۔

''افسانے کی تلاش میں'' نیر صاحب کی بہترین تنقیدی کتاب ہے اس میں ضمیر الدین احمد، سید رفیق حسین اور عزیز احمد کے تاریخی افسانوں پر بہت عمدہ مضامین ہیں یہ مضامین ''سوغات'' میں شائع ہو چکے ہیں جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں کے تجزیہ پر محمود ایاز مدیر سوغات نے لکھا تھا کہ اس شاندار تجزیہ سے عزیز احمد کی روح ضرور مسرور ہوئی ہوگی۔

''حکیم نباتات'' یہ دراصل ایک ترکی ڈرامہ ہے جس کا پہلے فارسی میں ترجمہ ہوا اور فارسی سے اسے اردو کے قالب میں نیر صاحب نے ڈھالا۔

''کافکا کے افسانے'' فرانز کافکا کے منتخب افسانوں کا انگریزی سے بہت رواں اور اصل سے قریب تر ہو کر یہ ترجمے نیر صاحب کی دونوں زبانوں پر دسترس کی گواہی دیتے ہیں۔

''ایرانی کہانیاں'' جدید فارسی کہانیوں کے تراجم پر مشتمل یہ کتاب پاکستان میں شائع ہوئی ہے۔ بہت سلیس اور عمدہ تراجم پر مشتمل یہ کتاب ایران میں لکھے جانے والے افسانوں ان کے موضوعات اور تکنیک کو سمجھنے میں بہت مددگار ہے۔

''خنک شہر ایران'' نیر صاحب لکھنؤ سے باہر جاتے ہوئے گھبراتے تھے شاید ہندوستان

سے باہر انہوں نے صرف ایران کا سفر کیا تھا۔ اس سفر کی روداد بہت دلچسپ اور ایران کی ثقافت کو سمجھنے میں ہماری بہت مدد کرتی ہے۔

''ادبستان'' یہ نیر صاحب کے خاکوں کا مجموعہ ہے اس میں سید احتشام حسین، صباح الدین عمر، عرفان صدیقی، محمود ایاز، شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر کیسری کشور اور مسعود حسین رضوی ادیب کے خاکوں کے ساتھ ان کے مکان ادبستان کا بے مثال خاکہ موجود ہے۔ ادیب پر نیر صاحب کا خاکہ ادیب کی پوری شخصیت کو قارئین کے سامنے لا دیتا ہے۔

''سخن اشرف'' واجد علی شاہ کے کلام کو یکجا کر کے اس پر ایک مبسوط مقدمہ لکھ کر اسے شائع کرایا اس طرح اودھ کے آخری تاجدار کے بارے میں ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ رقص و سرور کی محفلوں کے دلدادہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک باکمال شاعر تھے۔

''منتخب مضامین'' یہ کتاب بھی پاکستان سے شائع ہوئی ہے ''خنک شہر ایران'' بھی اسی میں شامل ہے مختلف موضوعات پر مضامین کے ساتھ ساتھ اس میں خواہش زدہ تنقید جو رشید حسن خاں کے مثنویات شوق کے مقدمہ کے ردِّعمل میں لکھا گیا خط نما تبصرہ ہے۔ اور ساگری سین گپتا کا کیا ہوا نیر صاحب کا مشہور انٹرویو بھی اسی کتاب میں شامل ہے۔

''سوتا جاگتا'' یہ بچوں کا ڈرامہ ہے جو الف لیلیٰ سے ماخوذ ہے بہت آسان اور پُر اثر زبان میں لکھا گیا یہ ڈرامہ ویسے تو بچوں کے لئے لکھا گیا ہے مگر ہر قاری کو یہ خاصہ دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔

نیر صاحب موضوع کے اعتبار سے جس طرح اپنا اسلوب بدل لیتے تھے وہ حیران کرنے والا ہے ان کے خالص تحقیقی موضوعات پر لکھی گئی تحریریں بھی بہت دلچسپ ہوتی ہیں جبکہ عام طور پر اتنے خشک موضوعات پر اس طرح لکھنا کہ پڑھنے والا خواہ اسے تحقیق سے زیادہ دلچسپی نہ ہو اسے بھی لطف آئے یہ نیر صاحب کا کمال ہے۔

اپنی تحقیق اور تنقید میں وہ مرعوب کرنے کے بجائے متاثر بہت کرتے ہیں کہیں بھی تحریر گنجلک نہیں ہوتی، کم سے کم لفظوں میں وہ اپنا مدعا اس سادگی اور اثر پذیری کے ساتھ بیان کرتے ہیں کہ اس کی کوئی مثال اردو میں محمد حسن عسکری کے سوا کہیں نظر نہیں آتی۔ وہ معروف مفکروں کی آراء کا سہارا لئے بغیر اپنا موقف پوری طرح پڑھنے والے تک منتقل کر دیتے ہیں۔

نیرّ مسعود نے پہلے ایک محقق کے طور پر اپنی ایک منفرد شناخت قائم کی۔ رجب علی بیگ

سرور، دولہا صاحب عروج اور میر انیس پر اس کی تحقیق ایک روشن مینارے کی صورت ہمیں راستہ دکھاتی رہیں گی کہ تحقیق کیسے کی جاتی ہے اور یہ کتنے صبر اور تحمل کا کام ہے۔

اس کے بعد وہ افسانہ نگاری کی طرف آئے یہ جدیدیت کا وہ دور تھا جب ایسے افسانے لکھے جا رہے تھے کہ شاید بہت سے افسانوں کا مفہوم خود افسانہ نگار کے ذہن میں بھی واضح نہیں تھا۔

نیر صاحب نے افسانہ نگاری میں ایک بالکل نئی راہ نکالی اس کے افسانوں کے چار مجموعے ہندوستان میں شائع ہوئے سیمیا، عطر کافور، طاؤس چمن کی مینا اور گنجفہ اور پانچواں مجموعہ ''دھول بن'' پاکستان سے اجمل کمال کے ادارے آج کی کتابیں نے شائع کیا ہے۔

یہ افسانے ہماری روایت سے خاصے مختلف ہیں ان میں نہ روایتی افسانوں کی طرح ابتدا ہوتی ہے اور نہ ان کا کوئی فطری یا قاری کی امید کے مطابق انجام ہوتا ہے۔ یہ افسانے گویا وسط میں رہتے ہیں مگر نیر صاحب کی نثر اتنی دلکش مگر آرائش سے پاک ہوتی ہے کہ اس نثر کی کوئی مثال لانے میں اُردو افسانہ عاجز ہے۔

اُن کے افسانوں میں لکھنؤ کی پرانی اور مٹتی ہوئی تہذیب اور ثقافت خاموشی کے ساتھ اپنے جلوے دکھاتی رہتی ہے۔ چکن کے کام لکھنؤ کے حکماء، معمار، پرندے، عطر سازی وغیرہ سب کا بیان موجود ہے مگر کہانی کے بہاؤ میں یہ سب اتنی خاموشی اور فنکاری کے ساتھ ہوتا ہے کہ فوری طور پر ہمیں اس کا کم احساس ہوتا ہے۔

انہوں نے اُردو افسانے کو منطق اور ترتیب زندگی کے جبر سے آزاد کر دیا اور انسانی فکر کو پوری آزادی اور فنی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے افسانوں میں صبح کاذب کی سی پر اسرار فضا قائم رہتی ہے یہ اسرار خود ہماری زندگی اور معاشرے میں موجود ہے۔ ہاں شرط غور کرنے کی ہے۔ زندگی، موت اور کائنات اپنے آپ میں ایک اسرار ہیں۔ ان کے افسانوں کو اگر اس طرح دیکھا جائے تو شاید انصاف کی راہ نکل سکتی ہے، اکثر حقیقت، افسانے سے زیادہ حیرت زدہ کرنے والی ہوتی ہے یہ نہیں بھولنا چاہئے۔

نیر صاحب واقعات اور واردات کے بارے میں صرف بتاتے نہیں ہیں ہمیں تقریباً یہ سب ہوتے ہوئے دکھائی دینے لگتا ہے یہ نثر کا اعجاز ہے۔ انہوں نے اوجھل وقفہ اور سیمیا میں جتنا شائع کرایا ہے اس سے کہیں زیادہ حصے پر خط تنسیخ کھینچ دی تھی۔ دوسرے وہ بتانے سے زیادہ

چیزوں کو چھپانے پر بھروسہ کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ افسانے میں لکھنے کے بعد جو چیزیں ہٹا دی جائیں غیر محسوس یا پراسرار طور پر وہ بھی قاری تک منتقل ہو جاتی ہیں۔

پریم چندر کا مشہور افسانہ شطرنج کے کھلاڑی جس پر ستیہ جیت رے نے فلم بھی بنائی تھی۔ طاؤس چمن کی مینا اس کو رد کرتا ہے مگر بے حد خاموشی کے ساتھ نیر صاحب اس افسانے میں بتاتے ہیں کہ بادشاہ اپنی چالیس میناؤں کو ان کے جو نام انہوں نے دئے ہیں ان سے شناخت کر لیتے ہیں۔ اور شیرنی ان کے نہ آنے پر ناراض ہو کر دہاڑتی ہے اور ان کو سامنے دیکھ کر خوش ہو کر خاموش ہو جاتی ہے۔ اور مینا کی چوری پر کالے خاں کو برطرف کر دیا جاتا ہے مگر تنخواہ بحال رکھی جاتی ہے ایسا رحم دل بادشاہ کس طرح انگریزوں کی سازش کا شکار ہوتا ہے۔

اسی طرح ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' میں وہ دکھاتے ہیں کہ تاریخ کتنے جبر کے سائے میں لکھی جاتی ہے۔ اصل میں سلطان مظفر کی ایک صحرائی محبوبہ ہوتی ہے اور صحرائی قبائل سے جنگ کر کے وہ اسے حاصل بھی کر لیتا ہے مگر وہ چھت کے تصور سے جی ہاں تصور سے کچل کر مر جاتی ہے اس کی یاد میں سلطان بغیر چھت کا مقبرہ بنواتا ہے اور اسے اپنے مقبرے کے طور پر مشہور کرا دیتا ہے۔ اس ایک واقعہ سے وہ تاریخ پر ایک سوالیہ نشان قائم کر دیتے ہیں کہ جو بتایا گیا ہے اس پر کس درجہ یقین کیا جا سکتا ہے۔

''سوغات'' میں جب نیرّ مسعود پر محمود ایاز نے گوشہ نکالا تو بہت کم لوگوں نے مضامین لکھے ہاں شافع قدوائی نے ایک بہت عمدہ مضمون لکھا تھا انہوں نے اس کے بعد دو یا تین افسانوں کے تجزیئے بھی کئے اور گزشتہ سال میں نے جب نیرّ مسعود پر ایک سیمینار کا لکھنؤ میں انعقاد کیا تو اس میں بھی انہوں نے بہت فکر انگیز مضمون پیش کیا، قاضی افضال حسین اور خالد جاوید، خورشید اکرم وغیرہ نے سیمینار میں بہت اچھے مقالے پیش کئے۔

نیر صاحب کے افسانوں کے انگریزی، جرمن اور فرانسیسی زبانوں میں بھی ترجمے ہو چکے ہیں جو بہت مقبول ہوئے۔ میرے خیال میں ضرورت اس بات کی ہے کہ افسانے کی بنی ہوئی شعریات کے سہارے شاید ہم ان افسانوں کے ساتھ انصاف نہیں کر پا رہے ہیں۔ شافع قدوائی، قاضی افضال حسین اور خالد جاوید نے غیر ملکی افسانوں کا بھی خوب مطالعہ کیا ہے۔ خود نیر صاحب نے کافکا کے افسانوں کا ترجمہ کیا تھا اور انہیں کافکا اور ایڈگر ایلن پو کی تخلیقات پسند بھی بہت تھیں۔

کافکا پراس کے دوست MAX Brod سے لے کر ڈی ایچ لارنس اور دیگر زبانوں کے تقریباً ہر بڑے نقاد نے لکھا ہے اور اپنے اپنے طور پر اس کی ستائش کی ہے۔

یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب ہم کافکا (FRANZ KAFKA) کے مشہور افسانے میٹامارفیسس (META M O RPHOSIS) اور THE TRIAL (دا ٹرائل) کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم کافکا کی شرائط قبول کرتے ہوئے اس کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں اور Meta Morph o sis میں جب ہیرو ایک مکوڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے تو ہم اسے قبول کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ یا The Trial میں جب ہیرو کو یہ پتہ ہی نہیں چلتا کہ اسے کس جرم میں ماخوذ کیا گیا ہے اور وہ عدالت کے باہر مدتوں سے کھڑا اپنی پیشی کا انتظار کرتا رہتا ہے تب بھی ہم استدلال کے بجائے اس صورت حال سے گزرتے رہتے ہیں گویا دیگر زبانوں میں اس طرح کے افسانوں کی

تفہیم کے لئے انہوں نے اپنی شعریات تبدیل کرلی ہیں۔ اسی لئے ژاک دریدہ JACK DARIDA نے اپنی مشہور کتاب Act of Literature میں کافکا پر 73 صفحات کا مضمون لکھا اور مختلف توجیہات بیان کیں ہم ابھی تک عمل اور ردِّ عمل سے آگے نہیں بڑھ پارہے ہیں۔ ہم جب تک نیّر مسعود کی بنائی ہوئی افسانوی دنیا کو ان کی شرطوں کے مطابق قبول نہیں کریں گے اور اپنی بنی بنائی شعریات سے باہر نہیں نکلیں گے تب تک نہ تو خود سے نہ افسانہ نگاری کے فن سے اور نہ نیّر مسعود کے افسانوں سے انصاف کریں گے۔ نیر صاحب کے مخالفین بھی یہ اعتراف کرتے ہیں کہ صاحب یہ افسانے اتنے دلچسپ ہوتے ہیں کہ ایک بار شروع کرنے پر افسانہ خود کو پڑھوا کر ہی مانتا ہے ہاں بعد میں احساس ہوتا ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں۔

غالبؔ کی طرح میرا خیال ہے مستقبل میں ان افسانوں کی ایک سے زیادہ تاویلیں کی جائیں گی اور اچھے شعر کی طرح ہر تاویل ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی قابل قبول ہوگی۔ شاید یہ ہر بڑے فنکار کی خصوصیت بھی یہی ہوتی ہے اور میرا خیال ہے کہ نیّر مسعود اردو کے سب سے منفرد اور عظیم افسانہ نگار ہیں۔ میری رائے سے دوسروں کو اختلاف ہوسکتا ہے ظاہر ہے ادب ایک جمہوریت ہے جہاں پر ہر شخص کو اپنی رائے دینے کا حق حاصل ہے اور مستقبل میں بھی رہے۔

۞۞

ڈاکٹر صائمہ ارم

نیرّ مسعود — کس کو خبر ہے میرّ سمندر کے پار کی

حقیقت یک سطحی نہیں ہوتی۔ ہو ہی نہیں سکتی۔ حقیقت ایک بھید ہے۔ بھاؤ بتلاتی چینچل کا بھید۔ ایسی چینچل کہ بھاؤ بھی بتلاتی ہے اور چلمن سے بھی لگے جاتی ہے۔ اب ایسی ناری کا کوئی کیا کرے، اسے گھرہستن کہیے یا بازارو۔ اسے گھر میں بٹھایئے کہ کوٹھے پہ، یوں تو ہر گھر میں بھی کوٹھا ہوتا ہی ہے۔ نیرّ مسعود کی کہانیاں ایسی ہی ہیں۔ سرسری گزرنے والوں کے لیے گزشتہ لکھنؤ کی سرگزشت۔ اور بھید بھری چینچل کا پیچھا کرنے والوں کے لیے جہان دیگر۔

جب نیرّ مسعود کی کہانیوں سے میرا پہلا تعارف ہوا تو وہ وقت ابھی آنے والا تھا جب ان کی کہانیوں میں جادوئی حقیقت نگاری کے عناصر ڈھونڈے جاتے، اور ان کو اس تناظر میں عظیم افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا۔ یوں بھی اردو فکشن کے نقاد نت نئی اصطلاحوں سے تبھی واقف ہو پاتے ہیں جب مغرب میں کہیں ان کا چرچا ہو۔ اس سادہ وقت میں مجھے صرف یہ علم تھا کہ 'سیمیا' کے عنوان سے کہانیوں کی ایک کتاب شائع ہوئی ہے اور بقول سہیل احمد خان، یہ کہانیاں واقعات بیان کرتے ہوئے ماورایت تک جا پہنچتی ہیں۔

میں نے وہ کہانیاں پڑھ لیں اور نیرّ مسعود کی کہانی کے عشق میں مبتلا ہو گئی۔

وقت بیتتا رہا۔ نیرّ مسعود کی تحریریں منظر عام پہ آتی رہیں۔ ان سے ملاقات کا اشتیاق بڑھتا رہا، لیکن سرحد پہ لگی باڑ، ملاقات کے سبھی امکانات کو معدوم کرتی رہی۔ میں نے ان کی کہانیوں میں ان کی شخصیت کو تلاش کرنا شروع کر دیا۔ حالانکہ میں جانتی تھی کہ کسی تخلیق کار کی شخصیت کو اس کی تخلیق سے جاننے کی کوشش کرنا ایک گمراہ کن معاملہ ثابت ہو سکتا ہے، اور ایسا بہت ممکن ہے کہ اگر کبھی خوبیِ قسمت مجھے لکھنؤ میں ادبستان کے بڑے دروازے تک لے گئی تو مجھے مایوسی کا سامنا بھی

کرنا پڑسکتا ہے یا شدید غصہ کا۔

اکتوبر 2014ء کی ایک شام، جب میں دہلی سٹیشن سے لکھنؤ جانے والی گاڑی میں سوار ہوئی۔ اس وقت بھی یہ خیال دامن گیر تھا کہ اگر شخص، افسانہ نگار نیر مسود سے مختلف ہوا تو؟ ایک مرتبہ تو دل چاہا کہ ارادہ ترک کردوں۔ لیکن اس لمحے کے آنے تک ریل گاڑی دہلی سے روانہ ہو چکی تھی، ڈبہ بھانت بھانت کے لوگوں سے بھرا ہوا تھا۔ اور میں پرانی دہلی کے پولیس بھون سے لکھنؤ جانے کے اجازت نامے پہ مہر لگوا چکی تھی۔ سواب لوٹ جانا ممکن نہیں رہا تھا۔ سو چا اب جو ہو، سو ہو۔ اور کچھ نہیں تو حضرت گنج میں رام ایڈوانی سے ملیں گے، ان کی کتابیں دیکھیں گے، اور توفیق ہوئی تو کچھ کتابیں خرید بھی لیں گے۔ نوابوں کے شہر کو چلے ہیں تو لگے ہاتھوں آصف الدولہ کے بنائے بڑے امام بارے کی بھول بھلیوں میں کھو جانے کی کوشش کریں گے، نہ کھو سکے تو چھوٹے امام بارے کی شان و شوکت دیکھ کر دنگ رہ جائیں گے۔ یہ بھی نہ ہوا تو عبرت پکڑنے کی خاطر گومتی کے کنارے پہ بس کے اجڑ جانے والی دلکشا کوٹھی اور ریزیڈنسی کی دیواروں پہ 1857ء کی گولیوں کے نشانات پہ آنسو بہائیں گے، اور پھر مدار اراکشش سے ملنے تو جانا ہی ہے۔

مگر یہ سب خیالات تبھی تک تھے جب تک ارتضیٰ کریم کے توسط سے محسن خان مجھے لینے لکھنؤ اسٹیشن پہ نہیں پہنچے۔ حال احوال پوچھنے کے بعد جب انھوں نے کہا کہ کیا پروگرام ہے تو بے ساختہ میرے منہ سے نکلا: نیرّ مسعود سے ملنا ہے۔ وہ تو بہت بیمار ہیں، آج کل کسی سے نہیں ملتے، مجھے علم ہے، میں ان کی زیارت کرلوں گی، بی بی جی تو ہیں نا، ان کے ہاتھ کی بنی چائے پی لوں گی۔ اچھا، چلیے کچھ سوچتے ہیں۔ میں ازابیل کو اطلاع دے چکی تھی، ان کا پیغام آ گیا کہ انھوں نے بی بی جی سے بات کرلی ہے۔ ازابیل اور تمثال تو اس وقت امریکہ تھے لیکن انہوں نے بتادیا کہ میں شام کو نیرّ مسعود کے ہاں جاسکتی ہوں۔

میری پرانی خواہش پوری ہونے کا وقت قریب آ رہا تھا۔

شام ہونے میں ابھی کچھ دیر تھی جب میں، محسن خان اور شکیل صدیقی ادبستان کے باہری دروازے پہ پہنچے۔ دروازہ بھڑا ہوا تھا مگر اس میں تالہ نہیں تھا۔ محسن خان نے نہایت بے تکلفی سے دروازہ کھولا اور ہم احاطے میں داخل ہوئے۔ گو ازابیل مجھے بتا چکی تھیں کہ ادبستان میں داخل ہوتے ہی سب سے پہلے بطخیں میرا استقبال کریں گی لیکن جس ادبستان کا تصور میرے ذہن مین

پختہ ہو چکا تھا اس میں چھوٹی چھوٹی میناؤں کا خیال تو رہ سکتا تھا، اتنی بڑی بڑی خونخوار جان پڑنے والی بطخوں کا نہیں جو اپنی بڑی بڑی چونچیں کھولے بھد بھد کرتیں ہماری طرف بھاگی چلی آ رہی تھیں۔ میں سراسیمہ ہوئی لیکن محسن اور شکیل کے اطمینان میں کوئی فرق نہ آیا اور وہ بطخوں کے بڑے سے دڑبے نما پنجرے کے سامنے ایک چھوٹے دروازے میں سے گزر گئے۔ یہ نیرّ مسعود کا گھر تھا۔ حویلی بدل چکی تھی گو غور کرنے پر پرانا وقت اب بھی دھیان پڑ سکتا تھا۔ عمارت کئی مکانوں میں بٹ چکی تھی۔ ایک چھوٹی سی راہداری نے ہمیں پہلے بڑے کمرے تک پہنچایا۔ کمرے میں ایک مسہری، دو الماریاں، تپائی اور دیوار کے ساتھ لگے، نیچی پشت والے پرانے صوفے رکھے ہوئے تھے۔ بی بی جی نے ہمارا استقبال کیا اور بیٹھنے کے لیے کہا۔ چند لمحے بیتے ہوں گے کہ اندرونی دروازے کا پٹ کھلا اور ایک لاغر بدن مگر طویل القامت شخص واکر کے سہارے آہستہ آہستہ چلتا ہوا کمرے میں داخل ہوا۔ یہ نیرّ مسعود تھے۔ مہین سفید بال، چہرے پہ داڑھی کے بال یوں گویا مور کے انڈے ہوں، سفید چکن کا کڑھا ہوا کرتا، مانو گنجفہ کی اماں نے مرنے سے پہلے اپنے ہاتھوں سے کاڑھ کر انہیں پہنایا ہو، سفید پاجامہ۔ گیہواں رنگت، بیماری اور بڑھاپے کی وجہ سے مرجھائی ہوئی لیکن انکھوں میں ایک عجیب کشش۔

ہم ان کے احترام میں نشستوں سے اٹھ کھڑے ہوئے۔ بی بی جی نیانہیں سہارا دے کر مسہری پہ لٹا دیا، ضعف کی وجہ سے وہ بیٹھ نہیں سکتے تھے۔ مجھے علم تھا کہ شدید اور طویل بیماری نے ان کی یادداشت پر بھی اثر ڈالا ہے اور سماعت و بصارت پر بھی۔ ان کی بولنے کی صلاحیت بھی متاثر ہو چکی تھی۔ کمرے میں خاموشی تھی، کچھ پراسرار قسم کی خاموشی۔ جیسے مسکن کا وہ کونا کہ جس پہ کسی کی نظر نہیں پڑتی مگر وہ ہر گھر میں، ہر کمرے میں موجود ہوتا ہے۔ بے نام، انجانا، سب کے سامنے ہوتے ہوئے بھی سب کی نظر سے خفیہ لیکن اطمینان بخش۔ میں نے خود کو اسی گوشے میں کھڑا ہوا پایا۔

محسن نے مجھے ان سے متعارف کروایا۔ لاہور کا نام سنتے ہی ان کی انکھوں کی چمک مزید بڑھ گئی اور کیوں نہ بڑھتی۔ آخر یہ الطاف فاطمہ اور محمد سلیم الرحمان کا شہر تھا۔ بی بی جی ابھی تک خاموش، نیرّ مسعود کی پائیتی سے لگی بیٹھی تھیں، متوجہ ہوئیں۔ اور کیوں نہ ہوتیں۔ میں صائمہ جو تھی، ان کی لاڈلی کی ہم نام۔

نیرّ مسعود کی انکھوں کی چمک اور بی بی جی کی توجہ سے شہ پا کر میں نے نیر صاحب کے

قریب بیٹھنے کی اجازت چاہی جو بآسانی مل گئی۔ اب میں نیرّ صاحب کی سرگوشی نما آواز سن سکتی تھی اوران سے بات چیت کرسکتی تھی۔ ان کی آواز دھیمی تھی مگر آواز کی پیچ بتارہی تھی کہ کبھی وہ متانت بھری گرجدار آواز کے مالک ہوں گے۔ میرے اس خیال کی تصدیق اظہر مسعود نے کی، جواس محفل میں قدرے دیر سے آئے تھے۔

میری خوش بختی کہ اس روز نیرّ صاحب کی طبیعت بہت بشاش تھی۔ لفظ اگر چہ ٹوٹ ٹوٹ کراور لمبے وقفوں سے ادا ہورہے تھے، بعضے بعضے جملے بھی ادھورے رہ جاتے لیکن ابلاغ کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ مجھے یوں لگا کہ جیسے وہ گفتگو نہیں کر رہے، کہانی کہ رہے ہیں، اور جان بوجھ کر کچھ خالی جگہیں چھوڑتے جاتے ہیں کہ سننے والا اپنے چشم تصور سے خود ان کو بھرلے۔ میں آج تک ان کی کہانیاں پڑھتی آئی تھی، اب سن رہی تھی۔

ایک سوال جو میں ہر بڑے ادیب سے کرتی ہوں، ان سے بھی کیا۔ اپ کیسے لکھتے ہیں۔۔ میرے سوال پہ ان کے لب ذرا سے کھنچے گویا مسکرارہے ہوں۔ میں اب بھی ایک کہانی لکھ رہا ہوں۔ بڑا کوڑا گھر کی ہاجرہ بیگم کی طرح، انہوں نے گویا خود کو بتایا۔ میرے خیال کی تصدیق ہو گئی۔ یہ ملاقات نہیں، کہانی تھی، کہانی کا ایک حصہ تھا۔ اور جیسے ان کی کہانیوں میں موت اچانک در اتی ہے، اس کہانی میں بھی موت درائی ہے۔ کہانی کا اگلا حصہ اپنے بھید بھرے سینے میں لیے وہ کربلا منشی فضل حسین کربلا میں جاسوئے ہیں۔

۞۞

ایم. خالد فیاض

نیرّ مسعود کا افسانوی فسوں

('گنجفہ' کے حوالے سے)

''سطح کے بغیر ساری گہرائیاں خشک ہو جاتی ہیں۔۔۔ جب آپ گہرائی سے سطح کا تعلق ختم کر دیتے ہیں تو وہ گہرائی بھی اپنے سچ کو چھپا لیتی ہے۔۔۔ ایک افسانہ نگار جو وہم اور حقیقت کے درمیان رہتا ہے، اس کے لیے یہ سب قیمتی بصیرت ہے۔۔۔ ایک صوفی کی طرح ایک مصنف بھی وہم اور حقیقت کے بیچ ہونے والے اس کرشمے کو، وہم اور حقیقت کے اس کھیل کو، مسلسل بُنتا ہے، سوچتا ہے، لکھتا ہے۔'' ('نرمل ورما۔ منتخب تحریریں'، ترتیب: اجمل کمال، کراچی، آج، ۲۰۰۴ء، ص: ۵۰۶)

یہ بیان معروف ہندی ادیب نرمل ورما کا ہے جو اُن کی اُس گفتگو سے اخذ کردہ ہے جس میں اُنھوں نے مغرب کے ایسے فکری رویے کو سختی سے تنقید کا نشانہ بنایا جس میں سطح کو گہرائی سے الگ کر کے سچ کو پانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہاں اُن کے، اس بیان کے بے ساختہ یاد آ جانے کی وجہ، نیرّ مسعود کے افسانوں کی قرأت بنی ہے۔

میرے خیال سے نیرّ مسعود کا شمار ایسے ہی افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو وہم اور حقیقت کے درمیان وقوع پذیر ہونے والے کرشموں کو افسانوی متن میں ڈھالتے ہیں۔ جو سطح کے بغیر گہرائی، اور گہرائی کے بغیر سطح کا تصور نہیں کر سکتے کیوں کہ ایسا تصور اُن کے نزدیک سراسر بے معنی ہے۔ زندگی کی معنویت، وہم اور حقیقت؛ سطح اور گہرائی کے بیچ ہی کہیں جنم لیتی ہے اور نیرّ مسعود کو اس کا پورا احساس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی دریافت کردہ حقیقتیں نہ تو یک رخی ہوتی ہیں اور نہ محض سادہ؛ کہ زندہ انسانوں اور اُن پر مبنی سماجوں کی حقیقتیں یا سچائیاں بھی اپنی اصل میں یک رخی یا

سادہ نہیں ہوتیں۔ دوسری بات یہ کہ حقیقت یا سچائی صرف وہی نہیں ہوتی جس کا علم ہمیں حاصل ہو چکا ہو، وہ حقیقت بھی بہر حال حقیقت ہی ہوتی ہے جس کا علم انسان کو حاصل ہونا ابھی باقی ہے۔ نیّر مسعود ایسی حقیقتوں کو بھی گرفت میں لینے اور بیان کرنے میں دلچسپی رکھتے ہیں؛ اور یہ جو آج کل جادوئی حقیقت نگاری کا بڑا شہرہ ہے تو میرے خیال سے ایسی حقیقتوں (جن کا علم حاصل ہونا ابھی باقی ہے) کا بیان بھی جادوئی حقیقت نگاری کے زمرہ میں آنا چاہیے۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں واہموں اور خوابوں کا عمل دخل اب کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں رہی، وہ اس بات کا برملا اعتراف کرتے ہیں بلکہ اُن کا یہ کہنا ہے کہ کچھ افسانے تو سراسر اُن کے خوابوں کا ہی بیانیہ ہیں۔ اور خواب کا حقیقت سے کس قدر گہرا رشتہ ہے، اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ اس لیے نیّر مسعود اگر حقیقتوں کی دریافت میں خوابوں کو وسیلہ بناتے ہیں اور اس وسیلے کی بدولت اُن کے افسانوں کی فضا، تحیر زدہ اور پُر اسرار ہو جاتی ہے تو اس میں تعجب کی کوئی خاص بات نہیں۔ خاص بات تو یہ ہے کہ نیّر مسعود کے واہمے اور خواب، حقیقت کے کیسے کیسے مظاہر دریافت کرتے ہیں۔

'گنجفہ' گیارہ افسانوں پر مبنی نیّر مسعود کا چوتھا اور اُن کی زندگی میں شائع ہونے والا آخری افسانوی مجموعہ ہے جو اُن کے پہلے تین افسانوی مجموعوں کی پیچیدہ خیال نگاری، بعید از قیاسیت، پُر اسراریت اور تحیر زدگی کے معاملے میں نسبتاً نرم مجموعہ ہے۔ گو وہی واحد متکلم ہے، وہی لکھنؤ ہے، وہی خواب ناک کیفیتیں اور وہی تہذیبی رکھ رکھاؤ ہے۔ کردار نگاری اور نیم واقعہ نگاری کے ساتھ ساتھ انسانی صورتِ حال سے رغبت یہاں زیادہ دکھائی دیتی ہے جب کہ بنیادی افسانوی تکنیک بیانیہ ہی رہتی ہے جس میں بہ ظاہر پیچیدگی اور کئی طرح کی تہ داریوں کا جال نہیں بُنا گیا بلکہ انسانی صورتِ حال کے بیانی تقاضوں کی مناسبت سے قدرے پُر اسرار مگر بامعنی تہ داری بار پاتی ہے۔ جس سے بلاشبہ نیّر مسعود کا بیانیہ، افسانوی معنویت میں اضافہ کرتا نظر آتا ہے اور نثر مزید طاقت ور ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ جذباتیت اور رقت کے عناصر نہ پہلے نیّر مسعود کی نثر کا حصہ بنے تھے نہ یہاں بار پاتے ہیں، مگر اسلوب میں روانی قدرے بڑھ گئی ہے۔ گو کچھ قصے پرانے افسانوں کی توسیع نظر آتے ہیں اور کہیں کہیں پرانے قصوں کی بازگشت، تکرار پیدا کرتی ہے (جن کی اپنی ایک الگ معنویت ہے) لیکن اس کے باوجود اس افسانوی فضا میں تازگی کا احساس موجود ہے۔

مجموعے کا پہلا افسانہ جو 'گنجفہ' ہی کے عنوان سے ہے، ہماری ملاقات ایسے راوی سے

کراتا ہے جسے اپنے باپ کے برعکس ماں کی کمائی پر پلنا گوارا نہیں لیکن جب تک آفتاب (راوی کی ماں) روشن رہتا ہے مہتاب (راوی) اُسی کی روشنی پر پلتا ہے۔ تعلیم مکمل ہونے کے باوجود راوی کو لکھنؤ میں آوارہ گردی کرنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے جو لکھنؤ کے سماجی زوال کی علامت بھی ہے۔ بہر حال مہتاب کی حیثیت تب مستحکم ہونے لگتی ہے جب آفتاب غروب ہوتا ہے۔

افسانے میں 'وحدتِ تاثر' جیسی شے کا پاس لحاظ رکھنے کی عادت نیّر مسعود نے ذرا کم ہی پالی ہے وہ مجموعی تاثر پیدا کرنے کے شائق ہیں۔ اِسی طرح روایتی پلاٹ کو بھی خاطر میں نہیں لاتے۔ یہاں اس مجموعے کے پہلے افسانے سے ہی وہ بلا تکلف اِس تخلیقی رویے کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں بیشتر اہم کردار مرد ہوتے ہیں لیکن 'گنجفہ' میں ماں کا کردار بڑا بھرپور نسوانی کردار ہے۔ باوجود اس کے کہ نیّر مسعود کی عورت جو ماں یا بیوی کی شکل میں پینٹ ہوتی ہے اُس میں بہر حال کوئی تنوع نہیں ہوتا۔ اولاد کے لیے ایثار اور قربانی کا پیکر، شوہر کی خدمت اور عزت رکھنے والا، گھُل گھُل کر ختم ہو جانے والا، لیکن اپنے شوہر یا بچے پر آنچ نہ آنے دینے والا بے لوث کردار۔ نیّر مسعود کے ہاں بیویاں جو بہ یک وقت ماں بھی ہوتی ہیں؛ ہر پردے پر ایسی ہی اُبھر کر اپنے پڑھنے والوں کے سامنے آتی ہیں۔ یہ کردار اس مجموعے کے افسانوں "گنجفہ"، اور "بادِ نما" جیسے افسانوں میں زیادہ نمایاں ہے۔ "گنجفہ" میں اِس ماں اور بیوی کی بھرپور تصویر اتاری گئی ہے جو ایک طرف بیٹے کے لیے مر مٹ جانے کی مثال ہے تو دوسری طرف ہندوستان کی اُن ازدواجی اقدار کی نمائندہ بھی ہے جو بیٹے کے سامنے اپنے شوہر کا کسی طور بُرا اخلاقی امیج نہیں بننے دے سکتی۔ راوی جب اپنے باپ کے اخلاقی رویوں کے بارے میں اپنے شکوک و شبہات کا اظہار کرتا ہے تو اُس کی ماں سخت لہجہ اپنا کر جس طرح شوہر کی مدافعت کرتی ہے، وہ ہماری ازدواجی نسوانی اقدار کا پتہ دیتی ہے۔ مکالمہ دیکھیے:

"یہ ایک دم سے اپنے باپ کا کیوں بیری ہو گیا ہے، لڑکے؟

'بیری نہیں، اماں،' میں بولا، 'لیکن اُن کی ذات سے تم نے کتنے دُکھ سہے ہیں۔'

'ہم نے کون سے دُکھ سہے ہیں؟ دُکھ تو اُنھوں نے سہے۔ مرد کو اچھا لگتا ہے کہ اُس کی عورت اُسے کما کر کھلائے؟ اُن کا زمانہ تھا تو اُنھوں نے ہمیں کما کر کھلایا، جب کسی کام کے

نہ رہے....'

'میں نے تو انھیں کبھی کماتے نہیں دیکھا۔'

'تم نے دیکھا ہی کیا ہے، بیٹے' وہ بولیں اور اچانک روہانسی ہو گئیں، 'کون سا سکھ تھا جو مرنے والے نے ہمیں نہیں دیا۔ اور تمھارے لیے بھی کیا کچھ نہیں کیا۔''

(''گنجفہ''، ص:۱۳)

'بڑا کوڑا گھر' کی 'بیگم ہاجرہ' اس حوالے سے اہم نسوانی کردار کہا جا سکتا ہے کہ یہاں قدرے وہ چھاپ جو نیّر مسعود کے دیگر افسانوں میں عورت کی قائم ہے، مٹتی ہوئی نظر آتی ہے؛ اور یوں کسی اور زاویے سے بھی عورت پر نگاہ پڑتی ہے۔ ہاجرہ بیگم پڑھی لکھی خاتون اور شہر کی مشہور سماجی کارکن ہیں جن کا تعلق عورتوں کی تنظیم سے ہے۔ وہ اپنے شوہر کے لیے مر مٹنے کے روایتی تصور کے برعکس اپنے وجود کو اہمیت دیتی ہیں، اِس لیے اپنے نام پر دھبّہ لگنے کے خوف سے، اپنے مرحوم شوہر کی خواہش اور وصیت کا لحاظ رکھے بغیر ''کوڑا گھر'' کی ملکیت اور مقدمے سے دست بردار ہو جاتی ہیں۔

'بڑا کوڑا گھر' ایک بہت ہی باکمال افسانہ ہے۔ شاہی زمانے کی ایک عمارت، آج کے عہد میں 'کوڑے گھر' میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ غور کیا جائے تو اس میں بڑی رمزیت بھری معنویت ہے۔ یہ قوموں کے زوال کی نشانی ہے کہ وہ اپنے تاریخی اور تہذیبی ورثوں کی حفاظت نہ کر سکیں اور اُنھیں کوڑے گھروں میں بدل کر رکھ دیں۔ قدیم آثاروں کی اس سے بڑی بے قدری اور بے بضاعتی اور کیا ہو سکتی ہے۔ یہاں واشنگٹن اروِنگ کی ایک بات یاد آتی ہے، اُس نے اپنی کتاب 'الحمرا کے قصے' میں لکھا ہے کہ: ''میں نے یہ بات اکثر محسوس کی ہے کہ کسی مقام کو اپنے عروج کے دنوں میں جتنے پُرشکوہ و شان دار مکین میسر آئے ہوں اُسے زوال کے دنوں میں اتنے ہی کم تر اور حقیر مکینوں سے سابقہ پڑتا ہے۔ شاہوں کے محل عموماً آخر کار فقیروں کا مسکن بنتے ہیں۔'' ('قصص الحمرا'، مترجم: سیّد وقار عظیم، لاہور، مکتبہ جدید، ۲۰۱۸ء، ص:۱۸۹) نیّر مسعود نے تو یہاں 'کوڑے' کو مکین کر دیا ہے۔ اِس کا ابتدائی اقتباس دیکھیے:

''بڑا کوڑا گھر شاہی زمانے کی ایک عمارت میں تھا۔ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ عمارت کس کی ملکیت تھی، نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اصلاً یہ عمارت کس مقصد سے بنائی گئی تھی، اور نہ یہ کہ یہ کوڑا

گھر میں کب سے تبدیل ہوئی۔ جو کچھ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ اب یہ
عمارت کسی کی ذاتی ملکیت نہیں تھی، اور یہ کوڑا اکٹھا کرنے کے مقصد سے نہیں بنائی گئی تھی،
اور کسی نے اُسے کوڑا گھر بننے سے پہلے کی حالت میں نہیں دیکھا تھا۔'' ('گنجفہ' ص: ۴۳)

بیگ صاحب، ایاز، بیگم ہاجرہ اور راوی غیاث اس کے بنیادی کردار ہیں۔ ان میں 'ایاز' ایک ایسا کردار ہے، جس کا اس افسانے میں ذکر تو ہے مگر وہ خود افسانے کے کسی عمل یا واقعہ میں نہیں۔ وہ ایک اسرار ہے جس کے بارے میں بیگ صاحب کا خیال ہے کہ وہ کوڑا گھر میں رہتا ہے۔ بہر حال بیگ صاحب کا کردار بھی افسانے کے پہلے حصے تک محدود ہے، بعد میں اُن کے ذکر سے ہی افسانہ چلتا ہے۔ ایسے افسانے بھی کم کم ہوتے ہیں کہ جس میں پردے یا کینوس پر جو کردار رہتے ہیں وہ بنیادی کردار نہیں ہوتے اور جو بنیادی کردار ہوتے ہیں وہ کینوس سے غائب ہوتے ہیں۔

بنیادی طور پر یہ افسانہ بیگ صاحب اور ایاز کے اپنے قدیم اثاثے سے متعلق ہونے کا قصہ ہے لیکن اس افسانے کو دلچسپ اور پُر اسرار بنانے میں اِس کے انوکھے پس منظر (کوڑا گھر) نے بہت مدد کی ہے۔ اِسی طرح ''مسکینوں کا احاطہ'' بھی پہلے پہل اپنے پس منظر (مسکینوں کے احاطے) کی وجہ سے ہماری توجہ حاصل کرتا ہے۔ جہاں عورتوں کی محنت سے بھرپور زندگیوں کی رنگا رنگی آشکار ہوتی ہے۔ اور راوی یہ سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ ''اِس کا نام مسکینوں کا احاطہ کیوں پڑ گیا۔ وہاں کوئی مسکین نہیں تھا، سب اپنی محنت کی کمائی کھاتے تھے۔'' (ص: ۱۹۲)

بے شک ''مسکینوں کا احاطہ'' ایک اہم افسانہ ہے۔ لیکن یہاں ایک سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس افسانے میں ناول بن جانے کی گنجائش نہیں تھی؟ غور کریں تو لگتا ہے کہ یقیناً ایسا ممکن تھا۔ مسکینوں کے احاطے میں ناول بننے کی پوری گنجائش تھی۔ اس احاطے کے مکینوں یا مسکینوں کے ذکر کو پھیلا کر موجودہ لکھنوی معاشرت کی سماجی اور معاشی صورت حال کو وسیع سطح پر بہت خوبی سے واضح کیا جا سکتا تھا۔ یہاں سے بلاشبہ بہت سے یادگار کردار نکالے جا سکتے تھے۔ 'بڑی بیگم' اور 'بچپن' کے کرداروں کو بھی مزید وسعت دی جا سکتی تھی۔ خاص طور پر 'بڑی بیگم' میں اس کی ضرورت شدت سے محسوس ہوتی ہے۔ گو 'بچپن' اپنا تاثر جمانے میں کامیاب ہو گیا ہے مگر 'بڑی بیگم' کا کردار خود کو بھرپور انداز سے پیش نہیں کر سکا جب کہ اُس میں یہ طاقت تھی کہ وہ اپنی انفرادیت کا نقش بہ خوبی اُبھار سکتا۔ 'بڑی بیگم'، 'بچپن' اور احاطے کا سارا ذکر پورے افسانے کا بہ مشکل ایک تہائی حصے پر مشتمل

ہے۔ زیادہ قابلِ ذکر یا افسانے میں چھایا ہوا کردار 'مراد میاں' کا ہے جو اُس احاطے سے باہر کا کردار ہے۔

نیّرؔ مسعود کے ہاں عالمی سطح کی معاصر صورتِ حال اُس طرح نمایاں نہیں ہوتی جیسے ہمارے آج کے دیگر لکھنے والوں کے ہاں واضح ہے، نہ ہی اُن کے موضوعات اس سطح کو غیر ضروری طور پر مَس کرتے ہیں اور نیّرؔ مسعود کے لکھنؤ کے ایک ہی گھر ''ادبستان'' میں ساری زندگی گزار دینے کی وجہ سے شاید یہ ممکن بھی نہیں تھا۔ اسے اُن کی خامی سمجھیے یا اُن کی خوبی کہ وہ اپنے تجربے، مشاہدے اور علم سے باہر جھانکنے کی کوشش نہیں کرتے۔ لہٰذا اُن کے افسانوں میں عالمی سطح کی ارضی اور سیاسی تبدیلیوں کے کھلے کھلے نشان تو نہ ہونے کے برابر ہیں لیکن عالمی انسانی سطح کی وہ تہذیبی اور سماجی تبدیلیاں جو لکھنؤ کی معاشرت پر بھی اپنے اثرات چھوڑ رہی تھیں، اُنھیں وہ نہ صرف پوری شدت سے محسوس کرتے ہیں بلکہ خوب صورتی سے اپنے افسانوں میں پیش بھی کرتے ہیں۔ اس مجموعے میں اُن کا افسانہ ''بادِنما'' اسی بات کا مؤثر اظہاریہ ہے۔ یہ افسانہ علامت کو انتہائی سُلجھے ہوئے انداز سے برتنے کی ایک عمدہ مثال ہے۔ یہ اُس بادِنما کا فسانہ ہے جو اب خراب ہو چکا ہے اور ہواؤں کا رُخ بتانا چھوڑ گیا ہے۔ لہٰذا آج کی ہواؤں کے رُخ کو جاننا ممکن نہیں رہا۔ یہی حقیقت بھی ہے کہ اب زمانے کی ہواؤں کو، پرانے وقتوں کے بادِنماؤں سے جانا بھی نہیں جا سکتا۔ یوں بھی تیزی سے تبدیل ہوتی زمانے کی نئی اقدار، پرانے تہذیبی آلوں کو ناکارہ بنا ہی دیتی ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہم اپنے اِن بادِنماؤں کی خرابی کو تسلیم کرنے کا حوصلہ بہر حال نہیں رکھتے اور نتیجتاً ہوا کے رُخ کو ہی غلط قرار دیتے ہیں۔ دیکھیے:

''کیا یہ (بادِنما) خراب ہو گیا؟'

'نہیں'، میں نے کہا، 'ٹھیک ہے۔'

'کیوں؟'، اُس نے اپنے دوپٹے کو دیکھتے ہوئے کہا، 'ہوا تو.....'

'ہوا غلط چل رہی ہے'، میں نے اُس کی بات پوری ہونے سے پہلے ہی کہا۔''

(ایضاً، ص:۷۴)

معمولی کو غیر معمولی بنانے کا فن بھی نیّرؔ مسعود کی خاصیت ہے۔ ''دستِ شفا'' ایسے ہی افسانوں میں سے ایک ہے۔ بنیادی بات محض اتنی ہے کہ بڑے سے بڑا حکیم بھی موت پر قادر نہیں

اور کسی کے ہاتھ میں کتنی ہی شفا کیوں نہ ہو، وہ کسی کو مرنے سے نہیں بچا سکتا۔ لیکن یہ افسانہ یہاں تک محدود نہیں رہتا؛ یہ فنا کے تصور کو، جو نیرؔ مسعود کا ایک اہم موضوع ہے، پوری طرح اُجاگر کرتا ہے۔ علاوہ ازیں زمانۂ قدیم میں حکمت کے علم کے حصول کی کٹھنائیاں اور روایت؛ ان سب کا بیانیہ اس افسانے میں تشکیل پا گیا ہے۔ پھر یہ کہ اس وقت کے لکھنؤ اور فیض آباد کی تمدنی زندگی کے بے شمار رخ ہماری نظروں کے سامنے آتے ہیں۔ بنیادی کردار کی جذباتی اور تعقلاتی ہر دو طرح کی زندگی پوری طرح افسانے میں جگہ پاتی ہے۔ مزید براں انگریزی راج اور اُس کے اُن مضمرات کو بھی یہ افسانہ موضوع بناتا ہے جو لکھنؤ میں کھل کر واضح ہوتے ہیں۔

نیرؔ مسعود کے بیش تر افسانوں میں حکمت، حکیم اور مطب کا ذکر ملتا ہے اور کافی ملتا ہے۔ اس بارے میں اُن کی معلومات شافی اور مستند ہیں۔ شاید اس لیے کہ اُن کا، ماں اور باپ دونوں کی طرف سے حکیموں کا خاندان تھا۔ اور صرف خاندانوں پر ہی موقوف نہیں، اِس میدان میں اُن کی اپنی دلچسپی بھی کچھ کم نہیں۔ اِس مجموعے کے افسانے 'دستِ شفا' میں بھی اُنھوں نے اپنے ان دونوں خاندانوں سے ملنے والی معلومات اور اپنی دلچسپی سے پیدا ہونے والے اثرات کا بھرپور فائدہ اُٹھایا ہے۔

ہماری تہذیب میں پتھروں سے متعلق پوری ایک متھ پائی جاتی ہے؛ بلکہ یہ کہا جائے کہ انھیں اساطیر کا درجہ حاصل ہے تو بھی شاید غلط نہ ہو۔ پتھروں سے شفایابی کا تصور یا بلاؤں سے تحفظ یا موت اور بیماری سے چھٹکارا وغیرہ؛ اِس طرح کی بہت سی روایتیں ہماری ثقافتی ذہنیت کا حصہ ہیں۔ نیرؔ مسعود نے اپنے افسانے ''پاک ناموں کا پتھر'' میں پتھروں سے متعلق ایسی ہی روایتوں کی حقیقتوں کو عیاں کیا ہے۔ راوی پاک ناموں والے اپنے خاندانی پتھر کی تلاش کرتا ہے جو کئی پشتوں سے غائب ہے؛ اور آخر اُسے بھی پا لیتا ہے اور اِس راز کو بھی جان لیتا ہے کہ وہ پتھر اُس کے خاندان کا نشان کیوں ہے۔ پرانی کتابوں کے مطالعے سے ''سب کچھ بہت صاف تھا۔ ہر موت اور ہر خون کے ساتھ یہ ضرور بتایا جاتا تھا کہ پتھر مرنے والے کے پاس نہیں تھا۔'' (ایضاً، ص:۱۳۸) پتھر کا یہ معمہ حل کرنے کے بعد راوی اِس پتھر سے متعلق یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ:

> ''پتھر ہمارے خاندان کا نشان تو تھا ہی، مجھے محسوس ہُوا کہ خاندان کا سب سے بڑا مسئلہ بھی تھا، اِس لیے کہ وہ جب تک کسی کے گلے میں رہتا، اُسے موت نہ آتی۔ اِس لیے سب اُس کے طلب گار رہتے تھے اور اِسی کی خاطر خون بہتا تھا۔'' (ایضاً، ص:۱۳۹)

لہٰذا اس نتیجے کی بنیاد پر وہ فیصلہ کرتا ہے:

''میں نے اُسے (پاک ناموں والے پتھر کو) گلے سے اُتار کر ان متبرک چیزوں میں رکھ دیا ہے جو میرے ساتھ دفن کی جائیں گی۔ یہ ضروری تھا، ورنہ شاید اس کی خاطر پھر خون بہنے لگتا۔'' (ایضاً،ص:۱۴۰)

یہ نیّر مسعود کے چند اہم افسانوں میں سے ایک افسانہ ہے جس میں بڑے فن کارانہ انداز میں بتا دیا گیا ہے کہ روایت اور تقدس کے نام پر خوں ریزی پھیلانے والے تمام عوامل اپنے ساتھ لے کر دفن ہو جانا چاہیے۔ ایسی روایتیں، اعتقادات اور مقدسات کسی طور آنے والی نسلوں کے لیے چھوڑ کر جانا جائز نہیں۔

گزرتے اور بدلتے وقت کے ساتھ انسانی یادداشت اور شناخت؛ اور شعور و لاشعور کے ساتھ ساتھ حیوانیت اور انسانیت کے ادغام و انضمام کا خوب صورت اظہار یہ ''علاّم اور بیٹا'' کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یادداشت کس طرح انسانی وجود کو خطرے میں ڈال دیتی ہے، یہ افسانہ اس کا اعلامیہ ہے۔ نیّر مسعود نے ''علاّم'' کی شکل میں اُردو افسانے کو ایک منفرد کردار بھی دیا جو انسانوں سے زیادہ جانوروں سے قریب ہے، لیکن رہتا بہرحال انسانی سماج ہی میں ہے۔ یہ الگ بات کہ بین السطور یہ سوال اُٹھایا گیا ہے کہ آج کے انسانی سماج میں ''علاّم'' جیسے افراد کی کیا قدر ہو سکتی ہے۔ اُس کا بیٹا بھی اُسی صورت ہے، لیکن اہم بات یہ کہ حافظے کا بچپن کے عہد سے بہرحال گہرا رشتہ ہوتا ہے اِسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ راوی اور علاّم کے بیٹے کی یادداشت میں، بچپن کے عہد کی شناختیں راسخ ہیں۔ راوی کو بھی کم زور یادداشت کے باوجود بچپن کے واقعات جوڑنے میں آسانی ہوتی ہے اور علاّم کے بیٹے کے بھی حافظے میں ''چھوٹے صاحب'' ہی محفوظ ہیں۔

مرد عورت کی محبت نیّر مسعود کے افسانوں میں بڑی مشکل سے دکھائی دیتی ہے۔ اس مجموعے میں ہمیں اُن کے افسانے ''جانشین'' میں اس کے آثار ملتے ہیں۔ اس میں محبت اور محبت پر سماجی جبر اور فیصلوں کا اطلاق بھی دکھایا گیا ہے۔ یہ افسانہ محبت کی دھیمی دھیمی آنچ کو تو موضوع بناتا ہی ہے مگر اُس کے ساتھ ساتھ سماجی جبر کی ایسی کریہہ شکل بھی دکھاتا ہے جس میں انفرادی فیصلوں اور خواہشوں کی اجازت تو ایک طرف، اُن کی وقعت اور احترام بھی نہیں۔

مرد عورت کی محبت ایک طرف، نیّر مسعود کے افسانے ''آزاریان'' میں سماجی مجبوریاں

بہن بھائی کی محبت کی بھی دشمن اور دُوری کا سبب بنتی ہیں۔ بہن شادی کے بعد سسرال کی ملکیت ہو جاتی ہے اور اُس کے وجود کے فیصلوں کا اختیار اُس کے شوہر اور سسرال والوں کو مل جاتا ہے۔ یہ ہمارا وہ سماجی ڈھانچا ہے جس میں یہاں کے خونی رشتے بھی دم توڑ دیتے ہیں۔ اور یہ طے ہے کہ جب آپ ایسے جبریہ اور ملکیتی سماج کا حصہ ہوں جہاں اٹھارٹی کا عمل دخل حد سے کہیں زیادہ ہو تو محبت کسی بھی شکل میں ہو، اُس کا پنپنا مشکل ہو جاتا ہے۔

بیش تر افسانے ایسے سماج کی تصویر کشی کرتے ہیں جو کنزیومر سوسائٹی میں تبدیل ہو چکا ہے۔ ایسے سماج میں ہر چیز، خیال، عمل سب کی قیمت ہوتی ہے جب کہ قیمت کا انحصار چیز کے افادے پر ہوتا ہے۔ جدید معاشروں میں انھی بنیادوں پر کسی بھی چیز، خیال، فکر اور عمل کی مارکیٹ میں اہمیت کا تعین ہوتا ہے۔ صارفیت کے اِس کلچر نے کتب بینی کو بھی متاثر کیے بغیر نہیں چھوڑا۔ افادے کا اصول یہاں بھی درآیا ہے۔ ''کتاب دار'' افسانہ اس کو موضوع بناتا ہے۔ یہ غور طلب اقتباس دیکھیے:

> ''طالب علموں کی باتوں سے معلوم ہوا کہ کوئی بہت مشہور معما ہے جس کے سب اشارے مطبوعہ کتابوں سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ معما حل کرنے والوں کی طرف سے باقاعدہ سراغ لگایا جاتا کہ اس معمے کے دفتر میں کون کون سی کتابیں پڑھی جارہی ہیں۔ پھر وہ ان کتابوں کو دیکھتے تھے کہ شاید ان میں سے کوئی جملہ معمے میں استعمال ہوا ہو۔ اسی سلسلے میں وہ دونوں آدمی یہاں آئے تھے۔ انھیں کتابوں کے موضوع وغیرہ سے کوئی سروکار نہیں تھا اور ان جملوں کے مطلب سے بھی غرض نہیں تھی۔ وہ ان میں صرف مطلوبہ لفظ والا جملہ تلاش کرتے تھے۔''
>
> (ص:۱۷۵)

جدید صارفی تہذیب میں کتب بینی کے ذیل میں پیدا ہونے والے اِس المیہ کو نیّر مسعود ہی موضوع بنا سکتے تھے۔ عام سا افسانہ خاص بن جاتا ہے۔ اور یہ کمال ہم نیّر مسعود کے اکثر افسانوں میں دیکھتے ہیں۔

مجموعی طور پر نیّر مسعود کے ہاں انسانی رشتوں میں مضبوطی کا احساس بہرحال زیادہ شدت کے ساتھ نظر آتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ افسانے مہذب کرداروں کا مجموعہ ہیں۔ روایتوں، رسموں رواجوں اور سماجی اقدار کی پاس داری کرتے ہُوئے بیش تر کردار آپس میں محبت، تعلق اور رشتے ناتوں کے بندھن کو محسوس کرنے والے ہیں۔ منفی جذباتِ انسانی مثلاً حرص، نفرت، حسد، غصہ،

لالچ، وغیرہ تقریباً ناپید ہیں۔ پھر یہ کہ اُن کے ہاں جوڑوں میں رشتوں کی پیش کش زیادہ ہے۔ باپ بیٹا، چچا بھتیجا، ماں بیٹا؛ ایسے جوڑے زیادہ ہیں۔

خاندان، بستیاں اور شہروں کی گھما گھمی کے باوجود کرداروں پر مدھم مدھم سے تنہائی کے سائے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ کچھ کرداروں کے گرد پُراسرار ہالے بھی قائم ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور اِس کی شاید سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ بیماری اور موت نیرّ مسعود کے تقریباً ہر افسانے میں کسی نہ کسی طور موجود رہتی ہے۔ یہ اگرچہ ایک پورا الگ موضوع ہے کہ ایسا کیوں ہے لیکن اِس سے افسانوں کی فضا نہ صرف پُراسرار ہو جاتی ہے بلکہ سوگواریت کی کیفیت بھی طاری رہتی ہے۔

بہر حال یہ طے ہے کہ نیرّ مسعود کی مجموعی افسانوی فضا اپنا ایک ایسا فسوں رکھتی ہے جس کے اثر سے پڑھنے والا بچ نہیں سکتا۔

(اگست ۲۰۲۱ء)

شعیب نظام

نیرؔ مسعود کا افسانہ 'نوشدارو'— ایک جائزہ

نیرؔ مسعود کے فن سے متعلق بیشتر تنقیدی تحریریں ان کے افسانوں میں موجود خواب آلود اور مبہم فضا پر اصرار کرتی ہیں میرے مطابق بھی اس بات سے اختلاف کی گنجائش نہیں کہ نیرؔ مسعود اپنی کہانیوں کا تانا بانا اک ایسی فضا میں بنتے ہیں جس میں موجود اور لاموجود کی کیفیت ہوتی ہے اور قاری خواب اور حقیقت کے درمیان تفریق نہیں کر پاتا۔ نیرؔ مسعود کے افسانوں کی یہ فضا ہمیں پو کے افسانوں کی یاد دلاتی ہے۔ ان کے بیشتر افسانے اسی فضا کے پروردہ ہیں مگر نیرؔ مسعود کا فن محض اسی فضا تک محدود نہیں انھوں نے اس فضا سے باہر آ کر بھی شاہکار افسانے تخلیق کیے ہیں۔ اس کی ایک بہترین مثال ان کا افسانہ نوشدارو ہے۔ یہ افسانہ پڑھنے کے بعد ذہن یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ کیا واقعی یہ وہی نیرؔ مسعود ہیں جو سیمیا، اوجھل اور عطر کافور کے تخلیق کار بھی ہیں۔ نہ کوئی ابہام نہ واہمہ نہ خواب آلود فضا۔ پڑھتے وقت یہ محسوس ہوتا ہے جیسے بالکل سادہ اور سہل افسانہ ہے لیکن بیان کرنا اتنا ہی مشکل۔ شاعری میں اس کیفیت کو سہل ممتنع کہا گیا ہے نثر میں یہ اصطلاح نیرؔ مسعود کے اس افسانے میں دیکھی جا سکتی ہے۔

اردو ادب میں نیرؔ مسعود وہ واحد افسانہ نگار ہیں جو ان اپنی کہانیاں اپنے مخصوص قاری کے لیے لکھتے ہیں اور یہ مخصوص قاری ایک مختلف مزاج و فہم رکھتا ہے۔ نیرؔ مسعود جس روش میں افسانے لکھتے ہیں ان سے لطف اندوز ہونے کا شرف محض ان کے مخصوص قاری کو حاصل ہے اور جب وہ 'معیاری ادب' اور 'معتبر قاری' جیسی اصطلاحات وضع کر رہے ہوتے ہیں تو نہ صرف وہ ادب کی ذیل میں بالعموم شمار کی جانے والی بہت ساری تحریروں کو رد کر رہے ہوتے ہیں انھیں غیر معیاری کے خانے میں بھی رکھ دیتے ہیں۔ انھیں وہ بے وقعت سمجھتے ہیں اور اس طرح کی نام نہاد ادب کے

قاری کو 'عام قاری' کہہ کر اس سے تخلیقی سطح پر کوئی تعلق قائم نہیں کرنا چاہتے۔ نیّر مسعود نے اپنے مخصوص قاری کا ذکر اپنے ایک انٹرویو میں درج ذیل الفاظ میں کیا ہے:

''اصلاً سب سے پہلے افسانہ نگار خود اپنا قاری ہوتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو معبر قاری جانتا ہے اور اپنے پر دوسروں کا قیاس کر کے سمجھتا ہے کہ جو تحریر اسے پسند آئے گی اس کو دوسرے معتبر قاری بھی پسند کریں گے۔ بعد میں یوں بھی ہوگا کہ جو قاری اس کی تحریر کو پسند کریں گے انھیں وہ معتبر اور جو پسند نہیں کریں گے انھیں غیر معتبر سمجھ لے گا لیکن افسانہ لکھتے وقت وہ اپنی، یعنی معتبر قاری کی پسند کو نظر میں رکھے گا۔''

مذکورہ اقتباس اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ نیّر مسعود کے افسانوں کا قاری عام قارئین سے منفرد ہے بالکل اسی طرح جس طرح نیّر مسعود دوسرے تخلیق قاروں سے منفرد ہیں۔ یہ اقتباس اس بات کا بھی اعلانیہ ہے کہ نیّر مسعود سب کے لیے نہیں لکھتے اپنے مخصوص قاری کے لیے لکھتے ہیں۔ یہ بات محض ان کے افسانوں کے حوالوں سے کہی جا رہی ہے ورنہ نیّر مسعود کی دیگر تحریریں جن میں ان کے تحقیقی و تنقیدی کارنامے شامل ہیں کسی مخصوص قاری کا تقاضہ نہیں کرتے تاہم نیّر مسعود کے افسانوں کے باب میں اس بات سے منکر نہیں ہوا جا سکتا کہ جس طرح نیّر مسعود ایک عام افسانہ نگار نہیں ہیں اسی طرح ان کے قارئین بھی عام وروایتی نہیں ہو سکتے۔ ایک مخصوص فہم ومزاج رکھنے والا قاری ہی ان افسانوں کی اصل تک رسائی حاصل کر سکتا ہے اور ان سے لطف اندوز ہو سکتا ہے ورنہ ایک عام قاری ان افسانوں میں جدیدیت وجودیت اور سریت کی تلاش میں سرگرداں رہے گا۔ نیّر مسعود کا مخصوص قاری یہ سمجھتا ہے کہ یہ افسانے خود اپنے آپ میں ایک نئی شعریت وضع کر رہے ہیں انھیں کسی اور خانے میں زبردستی فٹ نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ یہ بات واضح ہے کہ نیّر مسعود کے ذہن میں افسانے کے ایک تربیت یافتہ قاری کا تصور ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے افسانوں میں بتانے سے زیادہ چھپانے کا کام کرتے ہیں اور بہت کچھ قاری پر چھوڑ کر خود الگ ہو جاتے ہیں مگر بیان کی خوبی یہ ہے کہ وہ چھپی ہوئی باتیں قاری تک خود بہ خود پہنچ جاتی ہیں۔ افسانہ ''نوشدارو'' کا عنوان اپنی ذات میں ایک مکمل تاریخی واقعہ بیان کر رہا ہے۔ جو قارئین افسانے کے عنوان کے اس تاریخی پس منظر سے واقف ہیں ان کے لیے افسانے کا لطف دو چند ہو جاتا ہے لیکن نیّر مسعود کی خوبی یہ ہے کہ اگر آپ عنوان کے معنی و پس منظر سے اچھی طرح واقف

نہیں ہیں تب بھی کہانی کی اثر آفرینی پر کوئی فرق نہیں پڑتا اور نہ آپ کہانی کے سحر سے خود کو آزاد کر پاتے ہیں۔ درحقیقت یہ سحر کہانی کا نہیں، کہانی بیان کرنے والے کے فن کا ہے۔ نیّر مسعود اس انداز سے کہانی بیان کرتے ہیں کہ ایک مسحور کن فضا قائم ہو جاتی ہے اور قاری اس میں گم ہو جاتا ہے یہ فضا محض مبہم اور خواب آلود نہیں ہوتی ان کی سادہ گوئی بھی یہی کیفیت رکھتی ہے۔

''نوشدارو'' کا پس منظر یہ ہے کہ یہ ایک حکیمی نسخہ ہے جس کا بیان فردوسی نے اپنے شاہنامہ میں کیا ہے یہ وہ دوا ہے جو سب دواؤں کے بے اثر ہو جانے کے بعد حتمی طور پر فائدہ کرتی ہے۔ فردوسی لکھتا ہے کہ نوشدارو ایران کے بادشاہ کی تحویل میں تھی۔ رستم اور سہراب میں جب ایک گھوڑے کے لیے جنگ ہو جاتی ہے اس وقت دونوں اپنے رشتوں سے انجان ہوتے ہیں۔ اس جنگ میں رستم کے ہاتھوں سہراب بری طرح زخمی ہو جاتا ہے اور کوئی دوا اس پر اثر نہیں کرتی۔ جب رستم کو معلوم ہوتا ہے کہ سہراب اس کا اپنا بیٹا ہے وہ بادشاہ کے سامنے حاضر ہو کر 'نوشدارو' کے لیے منتیں کرتا ہے مگر بادشاہ نوشدارو دینے سے صاف انکار کر دیتا ہے۔ اس کو ڈر ستا رہا تھا کہ اکیلے رستم ہی اس کی حکومت کے لیے خطرہ ہے اگر باپ بیٹے دونوں زندہ رہے اور حکومت کے خلاف ہو گئے تو ان کو روکنا ممکن نہیں ہوگا۔

تاریخی واقعات میں تخیل کی آمیزش کر کے کسی فن پارے کی تخلیق کے متعدد نمونے ہمارے فکشن کی تاریخ میں موجود ہیں لیکن محض ایک حکیمی نسخے کو بنیاد بنا کر ایک مکمل افسانہ تخلیق کرنے کی تدبیر صرف نیّر مسعود کے یہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔

افسانے کی کلید یہ ہے کہ ''ایک عمر کے بعد زندگی جیسی انمول شے سے بھی انسان کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے۔'' اس بات کو نیّر مسعود نے کہانی میں یوں بیان کیا ہے کہ بوڑھا یعقوب عطار اپنی جوانی میں ایک ایسی دوا بناتا ہے جو اس وقت کام کرتی ہے جب تمام دوائیں بے اثر ہو جاتی ہیں۔ وہ اپنے بیٹے کو وہ دوا یہ کہہ کر رکھنے کے لیے دیتا ہے کہ مجھے یہ دوا اس وقت دینا جب تمام دوائیں میرے لیے ناکام ہو جائیں۔ لیکن زندگی کی تلخ حقیقت یہ ہے کہ عمر کے آخری دور میں زندگی جینے کی خواہش ختم ہو جاتی ہے۔ اور اگر انسان کو آبِ حیات بھی دیا جائے تو وہ زہر محسوس ہوتا ہے۔ کہانی میں بھی یوسف جب اپنے باپ کو ''نوشدارو'' لا کر دیتا ہے تو وہ اسے زہر سمجھتا ہے۔ اور یہ جان لینے کے باوجود کہ یہ زہر نہیں ''نوشدارو'' ہے وہ اس دوا کو لینے سے یہ کہہ کر منع کر دیتا ہے کہ ''

اب کیا دے رہے ہو یوسف..‘‘ یعنی اب یہ دوا جو زندگی کی دوسری شکل ہے اس کے لیے بے معنی ہو چکی ہے کیوں کہ اس کے اندر سے جینے کی خواہش ختم ہو چکی ہے۔ ’’اب کیا دے رہے ہو‘‘ کے الفاظ طویل عمر کی تھکن اور زندگی سے بیزاری کی کیفیت بیان کر رہے ہیں:

> ’’اس دن شام کو انھوں نے مجھے بلا کر پاس بٹھایا۔ بڑی دیر تک محبت سے باتیں کرتے رہے۔ مجھے بھی تسلی ہوئی کہ آخر مجھ سے راضی ہو گئے ہیں۔ پھر اچانک بولے، یوسف اتنے دن ہو گئے، تم نے ہم کو ہماری نوشدارو نہیں دی۔ میں دوڑ کر اچاری نکال لایا۔ ان کے ہاتھ میں دی۔ انھوں نے اسے کھول کر سونگھا، اور دھیرے سے پھر وہی بات کہی، زہر ہے، زہر! مگر غصہ بالکل نہیں کیا۔ پھر اچاری مجھے واپس کر دی اور بولے، یوسف اب کیا دے رہے ہو۔ بس پھر چپ سادھ لی، حالت بگڑی ہوئی تھی۔ اسی رات..... صبح میں نے جا کر دیکھا تو معلوم ہوتا تھا سو رہے ہیں۔۔‘‘ یوسف کی آواز گلے میں پھنس گئی۔‘‘

نیرؔ مسعود کے بیشتر افسانوں کی طرح اس افسانے میں بھی ماضی کی اہمیت اور لکھنوی تہذیب کی وضع داری و پاسداری کی طرف ایک شعوری اشارہ ملتا ہے۔ عہد گزشتہ میں لکھنؤ کے بیشتر لوگوں کا ذریعہ معاش حکمت کا پیشہ رہا ہے آج بھی کہیں نہ کہیں یہ روایت برقرار ہے خود نیرؔ مسعود کا تعلق حکیموں کے خاندان سے ہے۔ کہانی میں یعقوب عطار پرانے لکھنؤ کے شرفاء کا بے مثل کردار پیش کرتا ہے۔ نیرؔ مسعود نے یعقوب عطار کا یہ کردار اس کے شاگرد کشن چند کی زبانی نہایت فطری اور دلکش انداز میں بیان کیا ہے:

> ’’بوڑھے نے پھر بولنا شروع کیا، ’’سو سو سال پرانے مرکب لے کر جاؤ..... استاد یہ معجون سمجھ میں نہیں آئی۔ استاد نے دیکھا، سونگھا، چکھا، بس۔ لکھو! ایک سانس میں پورا نسخہ بول دیا۔ پچاس پچاس جز، وزن سمیت۔ کیسے کیسے خاندانی حکیم، پشتینی نسخوں کو اولاد سے بھی چھپانے والے، سات پردوں میں بیٹھ کر اپنے ہاتھ سے دوائیاں گھوٹنے والے، استاد کے نام سے گھبراتے تھے۔ دوائی دینے سے پہلے مریض سے قسم لیتے تھے: دیکھو اس کی ایک رتی بھی یعقوب کے ہاتھ نہ لگنے پائے۔ اور استاد بھی ہمارے، کیا بات تھی، نسخہ چرانے کو پاپ جانتے تھے۔ کوئی خاندانی دوائی ہاتھ آئی بھی کبھی تو منہ پھیر لیا: نہیں غلط بات ہے۔ ہاں کسی خاندان سے حکمت جاتی رہے، اس کے نسخے کی قسم نہیں تھی۔ مگر بس بنایا اور رکھ لیا۔ بہت ہوا

کسی کو ایک خوراک دو کوراک یوں ہی دے دی۔ کیا مجال جو ایک پیسہ اس سے کمالیں۔ حکیم نبا صاحب کا گھرانا ختم ہوا تو ان کا مرہم پنجہ طاؤس بھی ختم تھا۔ ہمارے استاد کو کہیں سے سینک کے ایک سرے پر لگا ہوا مل گیا۔ لیجیے میرے صاحب، مرہم پنجہ طاؤس تیار! ایک شیشی ہمیں بھی دی۔ ہم نے کہا، استاد! مرہم نہیں جادو ہے جادو، نسخہ لکھ رکھیے۔ مگر نہ! کانوں پر ہاتھ رکھ لیا۔ کشنا ہماری چیز نہیں ہے۔'' ص ۴۶

مذکورہ اقتباس پرانے لکھنؤ کی وضعداری اور شرافت کا ایک زندہ و متحرک مرقع پیش کرتا ہے۔ اور ایک نسل کے بعد جو اخلاقی زوال آیا ہے اسے بھی جوان حکیم صاحب کی گفتگو کے ذریعہ نیرّ مسعود نے نہایت فنکاری کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ جب ان کے والد یعقوب عطار کے پاس اپنی دواؤں کے وزن دریافت کرنے آتے تھے۔ دیکھیں اس منظر کو نیرّ مسعود نے کس طرح بیان کیا ہے:

''بتیس سال پہلے ابا نے عطاری کا کام چھوڑ دیا تھا۔ اصل میں ان سے دواؤں کی پہچان میں بھول چوک ہونے لگی تھی۔ ایک دن ایک جوان جوان سے حکیم صاحب دکان پر آ کر بہت بگڑے کہ آپ میرے نسخوں میں اپنی حکمت نہ چلایا کیجیے۔ ابا نے کہا حکمت چلانے کی بات نہیں ہے، نسخے میں ایک دوا غلط بندھ گئی تھی۔ حکیم صاحب بولے اگر اسی طرح غلط دوائیں بندھنے لگیں تو پھر مریضوں کا تو اللہ ہی حافظ ہے۔ اگر کوئی ٹھکانے لگ گیا تو میں کہاں جاؤں گا۔ ابا کچھ نہیں بولے۔ حکیم صاحب بک جھک کے چلے گئے تو بھی کچھ نہیں بولے۔ دیر کے بعد کہا تو صرف اتنا کہا کہ ان حکیم صاحب کے ابا ہم سے اپنے نسخوں کے وزن پوچھا کرتے تھے۔ دوسرے دن انھوں نے دکان ختم کر دی۔'' ص ۴۸

نیرّ مسعود نے یہ کہانی ایک ایسی مالا میں پروئی ہے جس میں مشترکہ تہذیبی فضا، پرانے لکھنؤ کی وضع داریاں، ہندو مسلم یک جہتی اور مذہبی رواداری جیسے موتی شامل ہیں۔

کہانی میں یعقوب عطار اور اس کے شاگرد کشن چند کا رشتہ ایک ایسی تہذیب کی تصویر دکھاتا ہے جو ہندو مسلم کے تعصبات سے بہت دور ہے۔ یہ وہ تہذیب ہے جس میں رشتوں کی بنیاد خلوص اور محبت پر ہے کسی ذاتی مفاد، تعصب یا مذہب کی بنیاد پر نہیں۔ عمر کے آخری دور میں بھی استاد اور شاگرد کو ایک دوسرے سے دلی وابستگی ہے یہ وہ وقت ہے جب وہ تمام دنیا سے لاتعلق اور

بے زار ہو چکے ہیں لیکن دونوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے محبت برقرار ہے۔ چھیاسی سال کا بوڑھا کشن چند سب کچھ بھول چکا ہے لیکن اپنے استاد یعقوب کا نام سنتے ہی ماضی کی تمام چھوٹی بڑی باتیں اسے یاد آ جاتی ہیں اور وہ خود بہ خود انھیں دہرانے لگتا ہے۔ یہ بے اختیاری کی ایک کیفیت ہے جسے نیرؔ مسعود نے نہایت خوبصورتی کے ساتھ بیان کیا ہے:

''کشن چاچا، ہمارے ابا آپ کو بہت یاد کرتے ہیں۔''

''کیوں نہ یاد کریں گے۔ اپنے کشنا کو یاد نہ کریں گے تو کیا اس نکھٹو للوا کو یاد کریں گے؟''

کشن چند بچوں کی طرح اٹھلایا اور ہنسنے لگا۔''

''اساڑھ کا چھینٹا گرا، اور استاد.... کشنا! اٹھا سائکل، سنبھال جھولے... پھر پانچ پانچ دن ندی نالے، تال تلیا، جنگل جھاڑی، کچھ نہیں چھوڑتے تھے۔ ایک ایک جھولا تو بیر بہوٹی ہی سے بھر لیتے تھے۔ پھر لوٹ کر سب چیزوں کی چھنائی..... کشنا اس گوند کو پہچان.... کشنا! بتا تو یہ کاہے کا زیرہ ہے؟.... ارے کشنا! جو ہزار چیز کو آنکھ پر پٹی باندھ کے نہ بتا دے وہ بھی کوئی عطار میں عطار ہے؟..... پھر استاد ہم سے تو یہ نہ ہوگا..... ہوگا پوت، ہوگا۔ بس لگے رہو۔ آنکھ پیدا ہو جائے گی.... کیا بات ہے!''

کہانی کا اختتام قاری پر ایک خاموشی طاری کر دیتا ہے جہاں بوڑھا کشن چند جو کہ اب گوشہ نشیں ہو چکا ہے اور کسی سے ملنا گوارا نہیں کرتا، استاد کا نام سنتے ہی ملنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے۔ استاد سے ملنے ان کے گھر لے جایا جاتا ہے لیکن ایک رات پہلے استاد یعقوب کا انتقال ہو چکا ہے۔ یوں دونوں استاد شاگرد ایک دوسرے کو دیکھنے کے تمنائی ہونے کے باوجود ملاقات سے محروم رہ جاتے ہیں۔ استاد اور شاگرد کے درمیان رشتے کی اس معنویت کا احساس قاری کو خاموش کر دیتا ہے:

......''انھیں واپس لیے جا رہا ہوں'' لال چند نے بتایا، ''آج سویرے سے کپڑے دپڑے پہننے میں لگے ہوئے تھے۔ رات ہی سے نکال رکھے تھے۔ بڑے خوش تھے کہ استاد کے پاس جا رہا ہوں۔ اب...... دیکھئے کہ پتہ چلنے پر کیا کرتے ہیں...

......تخت پر بیٹھا ہوا بوڑھا عطار قریب آتے ہوئے لال چند کے جسم کی اوٹ میں تھا، البتہ اس کے شفاف سفید کرتے کی ایک باریک چنی ہوئی آستین اور کلف دی ہوئی دوپلی

ٹوپی کا ایک پلہ دکھائی دے رہا تھا۔ لال چند نے اس سے کچھ کہا، پھر اسے سہارا دے کر اٹھانے لے لیے جھکا۔

دیوڑھی کا دروازہ آہستہ آہستہ بند ہوا۔ پھر اس کے پیچھے سے گیلی زمین پر جھاڑو پھرنے کی آواز آنے لگی۔"

ص ۵۲

افسانے میں نیّر مسعود نے جس سادہ اور سہل بیانی سے کام لیا ہے اسے نثر میں سہل ممتنع کی مثال کہا جاسکتا ہے۔ بیان میں سادگی اور صفائی کی مثالیں اردو میں اب بہت کمیاب ہیں۔ بالخصوص مناظر کے بیان میں نیّر مسعود نے جس طرح چیزوں اور واقعات کو visualise کیا ہے یہ کسی بھی زبان کے ادب کے لیے نثر کا اعجاز کہا جاسکتا ہے۔ ذیل میں چند اقتباسات پیش ہیں جو جزئیات نگاری میں نیّر مسعود کی فنی مہارت کا ثبوت پیش کرتے ہیں:

"اس کے بائیں ہاتھ ڈیوڑھی سے لگی ہوئی ایک بائیسکل کھڑی تھی۔ اس کے دونوں ٹائر پچک کر کئی جگہ سے چیخ گئے تھے۔ اندر کے ٹیوب تھوڑے باہر نکل آئے تھے اور ان پر مٹی کی تہہ جم گئی تھی۔ ایک پیڈل لکڑی کا تھا اور دوسرے پیڈل کی جگہ صرف لوہے کی ڈنڈی رہ گئی تھی۔ گدی پر ایک میلہ تولیہ لٹا ہوا تھا۔ پیڈل کے دونوں طرف بدرنگ کپڑوں کی پوٹلیاں اور گھاس پھوس سے بھری ہوئی لمبی لمبی تھیلیاں لٹک رہی تھیں۔ اگلے پہیے کی کئی تیلیوں کے سرے رم سے الگ ہو کر باہر کی طرف مڑ گئے تھے اور ایک تیلی نے آدمی کے ہاتھ والے تھیلے کو پھنسا لیا تھا۔"

ص ۳۹

"دوسری طرف سے دو ہاتھ آہستہ آہستہ بلند ہوئے ٹیڑھی میڑھی انگلیوں نے منڈیر کی اوپری ناہموار اینٹوں کو مضبوطی سے پکڑ لیا اور دیر تک پکڑے رہا۔ پھر دونوں ہاتھوں کے پیچھے سے ایک تھکے تھکے بوڑھے آدمی نے سر ابھارا، اور منڈیر پر تھوڑی ٹکا دی دیر تک وہ شاخوں کے اس پار کچھ دیکھنے کی کوشش کرتا رہا پھر اس نے چہرہ اوپر اٹھایا اور ہاتھ بڑھا کر پھولوں کے ایک گچھے کو آہستہ سے اپنی طرف کھینچا جھک کر ناک اس کے قریب لے گیا اور دو چھوٹی چھوٹی سانسیں لے کر پھولوں کو سونگھا، اس کی آنکھیں بند ہو گئیں اور نتھنے ذرا پھڑپھڑائے اس نے گچھے کو چھوڑ دیا اور شاخوں کو ادھر ادھر کرنے لگا۔ ایک موٹی سی پھلی اس کے ہاتھ میں آگئی۔ آنکھیں بند کیے کیے اس نے پھلی کو بھی سونگھا۔ پھر زور سے سانس کھینچ کر سونگھا نتھنے

قریب قریب بند ہو گئے۔ التماس، اس نے خود کو بتایا اور پچھلی کو چھوڑ دیا۔"

"اچانک لال چند نے ہونٹوں پر انگلی رکھ کر اس کو چپ کرا دیا اور اٹھ کر کھڑا ہو گیا۔

چھوٹے قد کا ایک بہت دبلا بوڑھا آدمی صرف ایک میلی دھوتی لپیٹے ڈیوڑھی سے باہر نکل رہا تھا۔ آگے کو بڑھے ہوئے ہاتھوں کی مٹھی میں سلگتی ہوئی اگر بتیاں پکڑے وہ کمرے کی طرف اس طرح بڑھا جیسے جلتی ہوئی شمع لے کر چلتے ہیں۔ کھڑے ہوئے آدمیوں کی طرف توجہ کیے بغیر وہ کمرے میں داخل ہو گیا۔ کمرے کے باہر خوشبودار دھویں کی پتلی پتلی لکیریں کئی بار نیچے اوپر ہوئیں، پھر ادھر ادھر منتشر ہو گئیں۔" ص ۴۵

مناظر کو اتنی باریک بینی اور ان کے جزئیات کے ساتھ بیان کرنے کا فن نیر مسعود سے مخصوص ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ مناظر کو بیان نہیں کر رہے دکھا رہے ہیں۔ بیانیہ کا یہ انداز نہ صرف نیر مسعود کے فنی مرتبے کو بلند کرتا ہے بلکہ اردو نثر کو بھی بلندی عطا کرتا ہے۔

امجد طفیل

اجتماعی حافظے کی بازیافت کے افسانے

اردو افسانے کے منظر پر نیّر مسعود کا ظہور ایک ادبی واقعہ کے طور پر یاد رکھا جائے گا۔ ان کا پہلا افسانہ ''نصرت'' تھا جو بقول نیّر مسعود کے ۱۹۷۰ء میں تخلیق ہوا۔ پاکستان میں پانچ افسانوں پر مشتمل ان کا پہلا مجموعہ ۱۹۸۷ء میں ''سیمیا'' کے نام سے شائع ہوا، جب کہ آخری مجموعہ ''گنجفہ'' ۲۰۰۸ء میں طباعت سے ہم کنار ہوا۔ یوں تیس پینتیس سال کے تخلیقی سفر میں ان کے چار افسانوی مجموعے اور کم و بیش ۳۱، ۳۲ افسانے شائع ہو چکے ہیں۔ نیّر مسعود کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ اگر تخلیق کار کا کام مقدار میں کم مگر معیار میں اعلیٰ ہو تو وہ اپنے کم سرمایے پر بھی اترا سکتا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں سے راقم کا تعارف ۱۹۹۰ء میں ہوا۔ ''سیمیا'' کی جانب سے مجھے کسی سینئر لکھنے والے نے متوجہ کیا، اچھی طرح تو یاد نہیں لیکن غالب امکان یہ ہے کہ زاہد ڈار ہی کی بدولت مجھے نیّر مسعود سے تخلیقی ملاقات کا شرف حاصل ہوا۔ ''سیمیا'' میں شامل افسانوں کے دلکش اسلوب، تحیر انگیز فضا اور کہانی بنانے کے انوکھے انداز نے مجھے اپنے حصار میں لے لیا۔ ان افسانوں کے بارے میں میں نے اپنے ابتدائی ردِعمل کا اظہار تو فوراً ایک تبصرے کی شکل میں کیا تھا جو ماہنامہ فانوس، لاہور (جلد ۲۷، شمارہ ۴) میں شامل اشاعت ہوا۔ راقم نے اس وقت ''سیمیا'' کے افسانوں پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

''اردو افسانے کا آغاز حقیقت نگاری اور رومانیت کی تحریکوں سے ہوا۔ آغاز میں یہ دونوں انداز ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ پھر کہانی میں علامت اور تجدید کے ڈول ڈالے گئے۔ آج ہمارے لکھنے والوں میں ہمیں ہر طرز کے افسانہ نگار مل جاتے ہیں لیکن نیّر مسعود کی ''سیمیا'' اردو

افسانے میں ایک نئے سفر اور کہانی میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہے۔ ''سیمیا'' کی کہانیاں اپنے اندر تہہ در تہہ معنویت کی حامل ہیں۔ ان کہانیوں کے کردار اپنی ذات کے ساتھ اسرار کی ایک دنیا بسائے ہوئے ہیں۔ نیرّ مسعود کا کہانی کہنے کا فن قاری کو اپنے حصار میں لینے اور اسے اپنے ارد گرد سے بے خبر کر کے اپنی کہانی کے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ کہانی میں قاری کی دلچسپی پوری طرح قائم رکھتے ہیں۔ وہ کہانیاں کہیں درمیان سے شروع کرتے ہیں اور پھر ڈرامائی انداز میں فلیش بیک سے آغاز کی طرف لے جاتے ہیں۔ یوں وہ اپنی کہانیوں میں پوشیدہ اسرار آہستہ آہستہ اپنے قاری پر کھولتے ہیں۔ کہیں درمیان میں وہ بنیادی گرہ آتی ہے جس سے کہانی قاری پر کھل جاتی ہے مگر یہاں ختم نہیں ہوتی۔ اس سے آگے کا سفر قاری خود اپنے طور پر کرتا ہے۔ وہ پڑھنے والے کے تخلیقی وجود کو چھیڑتے ہوئے گزر جاتا ہے۔ افسانے کا سنجیدہ قاری نیرّ مسعود کی کہانیوں کے ساتھ بہت دور تک سفر کرتا ہے۔ اس سے بھی آگے جہاں تک کہانی اس کا ساتھ دیتی ہے، پڑھنے والوں کو اندازہ ہی نہیں ہوتا کہ کس وقت نیرّ مسعود چپ چاپ درمیان میں سے کھسک جاتے ہیں اور پڑھنے والا تنہا اپنے سفر کو جاری رکھتا ہے۔ اردو افسانے میں بہت کم افسانہ نگاروں کے حصے میں یہ خوبی آئی ہے کہ وہ قاری کو اس سے آگے تک لے جاتے ہیں جہاں سفر بظاہر ختم ہوتا محسوس ہوتا ہے۔''

''میرے خیال میں نیرّ مسعود کی یہ کہانیاں اردو افسانہ نگاری اور ڈکشن کے اعتبار سے اپنے اندر وہ تخلیقی توانائی رکھتی ہیں جو طویل عرصے تک ادبی منظر کا حصہ بنے رہنے کے لیے لازمی ہے۔ نیرّ مسعود صرف سامنے کی حقیقت کو بیان کرنے والا افسانہ نگار ہی نہیں ہے بلکہ اس کے ہاں وہ گہرائی ہے جو چیزوں کے باطن میں جھانکنے اور ان کی کلی تفہیم کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ کہانی کار لوگوں کی نفسیات اور حکمت (Wisdom) سے پوری آگاہی رکھتا ہے اور انھیں اپنی کہانیوں میں اچھے انداز میں برتنے کی صلاحیت بھی اس میں موجود ہے۔ ایک اور بات جو ان کہانیوں کے پڑھنے والے کو چونکاتی ہے، وہ ان کا خوابناک ماحول ہے۔ صاف و شفاف چیزوں پر دھند کی ہلکی چادر نے اشیا کو اصل سے مختلف مگر زیادہ توجہ طلب بنا دیا ہے۔ ان کے ہاں صرف انسان ہی کردار نہیں بلکہ ان کی کہانیوں کے جانور، درخت اور ایک حد تک وہ لوگ بھی ہیں جن کا تذکرہ کہانی میں ملتا ہے مگر بذاتہٖ وہ خود کہیں نظر نہیں آتے۔ اس طرز کی کہانیوں میں ''مار گیر'' اور ''سیمیا'' خاص

طور پر اہمیت کی حامل ہیں۔ان کہانیوں میں کتا، بلی، مردہ لڑکی، سانپ، اژدہا، مار گیر اور اجنبی جیسے بھرپور کردار نظر آتے ہیں۔ان کہانیوں کے زندہ کرداروں پر کبھی کبھی مردہ ہونے کا شبہ بھی ہوتا ہے۔ یوں ان کہانیوں میں یہ ہمیں چلتے پھرتے سامنے نظر آتے ہیں جن کی شبیہیں اگرچہ زیادہ واضح نہیں لیکن بیان میں وہ سلیقہ ہے کہ کہانی لکھنے والا اس سے بہت زیادہ کہہ جاتا ہے، جو الفاظ کی صورت میں اسے لکھتا ہے۔ان کہانیوں میں نیرؔ مسعود نے تھوڑے لفظوں میں بھی بہت کچھ لکھا ہے۔ مثلاً کیا مار گیر کا سانپ اور اژدھا صرف لفظ ہیں یا ایسی علامتیں ہیں جن کے ذریعے نیرؔ مسعود نے اپنے دور کی صورت حال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔اس سطح پر اس کہانی میں علامتی جہت پیدا ہو جاتی ہے۔

''سیمیا'' کی کہانیوں کو اپنے دور کی سماجی اور معاشرتی مسائل سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ان کی کہانیوں میں ماضی کے تہذیبی احوال اور ان سے قلبی تعلق بھی محسوس ہوتا ہے۔ ''مسکن اور نصرت'' میں یہ پہلو زیادہ نمایاں ہوا ہے۔اس کتاب کا مقدمہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔اس کو سمجھنے کے بعد یہ کہانیاں اپنے اسرار قاری پر کھولتی ہیں۔اس کے علاوہ ہر کہانی کے آغاز میں جو فارسی اور انگریزی کے اشعار اور اقتباسات نقل کیے گئے ہیں، وہ بھی ان کہانیوں کی تفہیم کے لیے کلید کا کام دیتے ہیں۔''

نیرؔ مسعود نے ''سیمیا'' کے آغاز میں مختصر مقدمہ مبنی بر امام جعفر صادق اور جابر ابن حیان کے درمیان ہونے والے مکالمے کی صورت تحریر کیا تھا، وہ ان کے تصورِ فن کو سمجھنے میں کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔

جعفر صادق: اے جابر! آیا تم دیوار کے اوپر یہ نقش دیکھ رہے ہو اور مشاہدہ کر رہے ہو کہ یہ ایک منظم ہندسی شکل ہے؟ تم اس نقش کے مشاہدے سے لذت حاصل کر رہے ہو لیکن اس لیے نہیں کہ تم علمِ ہندسہ سے واقف ہو اور جانتے ہو کہ یہ ہندسی شکلوں میں سے کون سی شکل ہے بلکہ اس وجہ سے کہ تم اسے منظم پا رہے ہو کہ یہ ایک مکمل نقش ہے کیونکہ اس میں نظم و ترتیب موجود ہے۔ جو لوگ علمِ ہندسہ سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے وہ بھی اس نقش کو دیکھ کر محظوظ ہوتے ہیں کیونکہ اسے منظم اور کامل پاتے ہیں بلکہ بچے بھی اسے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں۔

''اگر یہ نقش، جسے میں اور تم دیکھ رہے ہیں، غیر منظم ہوتا اور اس کے خطوط آپس میں مخلوط اور ہر طرف سے لمبے ہوتے کہ ان سے کوئی مکمل ہندسی شکل بنتی نہ کسی ایسی چیز کی تصویر جسے ہم پہچانتے ہیں تو کیا اس صورت میں بھی ہم اسی طرح اس کے مشاہدہ سے محظوظ ہوتے ہیں۔

جابر ابن حیان: نہیں!

اکثر کہا جاتا ہے اور یہ درست بھی ہے کہ لکھنے والے کے، اپنی تخلیقات کے بارے میں بیانیات پر بھروسہ نہیں کرنا چاہیے کیونکہ یہ اکثر گمراہ کن ہوتے ہیں لیکن کم از کم نیّر مسعود کے مندرجہ بالا بیان سے ہمیں نیّر مسعود کے فن افسانہ نگاری کے بارے میں نہایت اہم نکتہ سے شناسائی ہوتی ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں منظم اور کامل نقش ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نیّر مسعود اپنے افسانے میں وہ نظم و ترتیب پیدا کرتے ہیں جو فنی اعتبار سے افسانے کی تکمیل کر دیتی ہے۔ ہم ان کے افسانوں سے لطف لیتے ہیں اگر چہ ان کے معنی و مفہوم کو پوری طرح گرفت میں نہیں لے سکتے۔

نیّر مسعود افسانے کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹتے ہیں۔ وہ مختلف حصوں کے نمبر لگاتے ہیں اور ایک ہی نمبر کے تحت افسانے کو مختلف اکائیوں میں تبدیل کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں حقیقت نگاری اور واقعات نگاری کے بہترین عناصر ملتے ہیں لیکن اس انداز میں نہیں جس انداز میں حقیقت نگار برتتے رہے ہیں۔ نیّر مسعود اپنے افسانے کی واردات کو جزئیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ افسانے کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر اس واردات کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے بیانیے میں معنویت اور تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مشاہدے کی باریک بینی اور پُر لطف تفصیلات افسانے میں ایک الگ رنگ پیدا کرتے ہیں مگر پھر اچانک ان کے افسانے میں کچھ کڑیاں گم ہو جاتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگار نے شعوری طور پر بعض تفصیلات کو حذف کر دیا ہے۔ شاید افسانہ لکھنے کے بعد وہ کہیں کہیں سے کڑیاں گم کر دیتے ہیں لیکن اس خوبی سے کہ افسانہ اپنا مجموعی تاثر قائم رکھتا ہے۔ اس کی اچھی مثال ان کا افسانہ ''نصرت'' ہے۔ اس افسانے میں دو قصے پہلو بہ پہلو چلتے ہیں۔ ''بدکار عورت کا قصہ'' اور نصرت کا قصہ، جس کے پاؤں بری طرح کچلے ہوئے تھے کہ اس نے لوگوں کی پھنسی ہوئی گاڑی کو نکالنے میں مدد کی تھی اور وہ لوگ اس کے پاؤں کچلتے ہوئے نکل گئے تھے کیونکہ لوگ ایسے ہی ہوتے ہیں۔

''ایک نوعمر اس افسانے کا راوی'' بدکار عورت کے قصے میں خصوصی دلچسپی لیتا ہے۔ وہ جاننا چاہتا ہے کہ اس کے بزرگ کیا فیصلہ کرتے ہیں مگر نصرت کے علاج میں معاونت کے لیے اسے بوڑھے جراح کے پاس رکنا پڑتا ہے اور جب جراح اسے جانے کی اجازت دیتا ہے تو وہ کمرہ جہاں مقدمہ لگا تھا، خالی ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کمرے میں بکھرے کاغذ جڑنے پر بھی اس کہانی کو مکمل

کرنے سے قاصر ہیں جو اس کمرے میں وقوع پذیر ہو چکی ہے اور جب وہ پلٹ کر واپس نصرت کی طرف آتا ہے تو وہاں بھی کام ختم ہو چکا ہے۔ خواب اور خوف کے مولف نہ صرف اس افسانے میں بلکہ نیر مسعود نے تخلیقی کام میں گہری معنویت کے حامل ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ان کے بہت سے افسانے خواب ناک فضا لیے ہوئے ہیں بلکہ خود ان افسانوں کے کردار بھی خود کو خواب میں گم دیکھتے ہیں۔ یہ کردار ایک ایسی ذہنی کیفیت سے دوچار ہیں جہاں خواب اور حقیقت کی سرحدیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی محسوس ہوتی ہیں۔ خوف کی کیفیت انسانی کرداروں ہی میں نہیں، مکانوں کو بھی اپنے حصار میں لیے ہوئے ہے۔ ایک انجانا خوف، نامعلوم کا خوف سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اس خوف کے نتیجے میں انسانی کردار اور مکان رفتہ رفتہ بوسیدہ ہوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ حالات کے جبر سے زیادہ خود اپنی تعمیر میں مضمر خرابی کی صورت کے ہاتھوں ہر چیز اپنی فنا کی طرف بڑھ رہی ہے۔ "نصرت" پہلی ملاقات میں سفید لباس میں ملبوس ہے اور دوسری ملاقات میں سیاہ لباس میں اور ان دونوں ملاقاتوں کے درمیان سب کچھ بدل چکا ہے۔ اس ساری کیفیت کو افسانہ نگار نے چند جملوں میں نہایت خوبی سے بیان کر دیا ہے:

> "اس کے بعد سے میرا گھر خالی ہونا شروع ہوا۔ تمام لوگ بلا توقف ایک کے بعد ایک ختم ہوتے چلے گئے اور سارے بزرگ تو یوں ختم ہوئے جیسے کوئی چاولوں کی ڈھیری پر گیلا ہاتھ رکھ کر اٹھا لے۔ میں یہ سب دیکھتا تھا اور خود کو خواب کی حالت میں تصور کر کے بیدار ہونے کی امیدیں باندھتا تھا۔ کبھی کبھی مجھے خود بھی محسوس ہوتا تھا۔ بہر حال آخر کار میں نے خود کو ایک بہت بڑے مکان میں تنہا پایا اور اس تنہائی سے مانوس ہونے کی کوشش میں لگ گیا۔ میں مکان کے ہر حصے میں جاتا اور ہمیشہ اس فکر میں رہتا کہ مکان کا کوئی گوشہ زیادہ وقت تک میرے وجود سے خالی نہ رہنے پائے۔ اگر ان دنوں کوئی مجھے دیکھ پاتا تو ضرور یہی سمجھتا میں کسی کھوئی ہوئی چیز کی جستجو میں ہوں۔"
>
> (نصرت، سیمیا، ص: ۵۴-۵۵)

کھوئے ہوئے کی جستجو ہی نیر مسعود کے افسانوں کا بنیادی موضوع ہے۔ وہ سب کچھ جو کبھی ذات و خاندان کا حصہ تھے، مگر یک لخت سب ختم ہو گیا۔ رفتہ رفتہ وہ سب مٹ گیا جو عزیز تھا۔ یہ سب کچھ وہ تندرست اثاثہ ہے جسے نیر مسعود نے اپنی آنکھوں کے سامنے مٹتے دیکھا ہے اور جس کو ایک بار پھر سے پانے کی شدید خواہش ان کے کرداروں کو لمبے لمبے اسفار پر روانہ کرتی

ہے۔ یہاں ان کے افسانے ''صبور قبیلہ'' کا ذکر ضروری ہے جس کا کردار اپنی خاندانی جائیداد سے محروم ہونے کے بعد ایک لاحاصل سفر پر نکلتا ہے۔ یہاں وہ ٹرین کی سواری پر اپنے ملک کا سفر کرتا ہے اور ایک دن جب انجانے راستے پر محوِ سفر ہے تو اس کا ایک ساتھی مسافر اسے اپنے ساتھ ایک اسٹیشن پر اترنے کی دعوت دیتا ہے۔ وہ اس دعوت کو رد کر دیتا ہے۔ ٹرین چل پڑتی ہے اور ایک گھنٹے کے تیز رفتار سفر کے بعد وہ جنگل میں خراب ہو جاتی ہے۔ وہ ٹرین کے ساتھ ساتھ اسی سمت میں چل پڑتا ہے جس طرف سے ٹرین آ رہی تھی۔ ٹرین چھوٹ جاتی ہے اور جنگل میں اسے چند لوگ ملتے ہیں جو اہلِ صبور ہیں اور اپنے سالانہ جلسے کے لیے آئے ہیں۔ وہ اس کی مدد کرتے ہیں پھر واپسی کا سفر جس کے نتیجے میں وہ واپس اپنے شہر آ کر وہ سب کچھ پا لیتا ہے جو اس سے چھن چکا تھا۔ کھوئے ہوئے کو پانے کا تجربہ تو بس نیرؔ مسعود کے ہاں ایک آدھ بار آیا ورنہ تو لاحاصلی ہی لاحاصلی ہے۔ چیزیں ریت کی طرح گرفت سے پھسلتی جاتی ہیں۔ سب کچھ کرداروں کی توقعات کے برعکس رونما ہوتا ہے۔ سکون سے بہتے وقت کا دھارا ایک لخت پلٹا کھاتا ہے تو چشم زدن میں سب کچھ بدل جاتا ہے۔ نیرؔ مسعود کے افسانوں کے کردار بے بسی سے اپنے سامنے سب کچھ فنا ہوتے دیکھتے ہیں اور کچھ نہیں کر پاتے۔ ''بڑا کوڑا گھر'' کا کردار اپنی خاندانی ملکیت کو واپس لینے کے عمل سے دنیا سے گزر جاتا ہے۔ کرداروں کی یہ بے بسی ہمیں نیرؔ مسعود کے ہاں تقدیر کے جبر اور تقدیر پرستی کی شکل اختیار کرتی دکھائی دیتی ہے۔ انسان کے بس میں کچھ نہیں۔ وہ حالات و واقعات کے سامنے بے بس ہے اور اس تقدیر پرستی نے ان کے افسانوں میں صبر و قناعت اور راضی بہ رضا کے میلانات ابھارے ہیں۔ ان کے کردار اپنی تقدیر پر شاکر ہیں اور شدید ترین مصائب میں بھی وہ شکایت زبان پر نہیں لاتے۔ اس حوالے سے ''گنجفہ'' خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ 'میں' کا کردار اپنی بے عملی کے سبب آرام سے گزارتا ہے لیکن اس کی ماں، ماں کی شاگرد اور اس شاگرد کا باپ 'نخاس' سب باعمل لوگ ہیں لیکن سب کی تقدیر میں دکھ سہنا، مشکلات کا شکار ہونا ہے لیکن اپنی تقدیر پر شاکر ہونا ہے۔ یوں گمان گزرتا ہے کہ نیرؔ مسعود چونکہ ایک تہذیبی احوال کو اپنے افسانوں کا موضوع بنا رہے ہیں اس لیے انسانی کرداروں سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ انسانی شعور اور اس کیفیات سے زیادہ انھیں اجتماعی شعور اور اس سے وابستہ باتیں انھیں اپنی جانب متوجہ کرتی ہیں۔ نیرؔ مسعود کے افسانوں کی تفہیم کے لیے ہمیں کارل ژونگ کے تصورات سے مدد مل سکتی ہے۔

کارل ژونگ کا شماران نفسیات دانوں میں ہوتا ہے جنھوں نے انسانی نفسیات کے بارے میں آگاہی حاصل کرنے کے لیے دیومالا اور پرانے قصے کہانیوں کا مطالعہ کیا اور انسان کے باطن میں موجود اجتماعی لاشعور کا کھوج لگایا جس کی بنیاد انسان کی تاریخی نسلی اور مذہبی ورثہ ہے۔ یہی اجتماعی حافظہ، تہذیبی لاشعور نیّر مسعود کے افسانوں کی آماجگاہ ہے۔ وہ بار بار اس منظر کو الٹ پلٹ کر دیکھتے ہیں۔ انسانوں کی شخصی واردات انھیں کم کم اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں، بلکہ خاندان اور اس سے وابستہ یادیں ان کی توجہ زیادہ اپنی جانب کھینچتی ہیں۔ ان کے انسانی کردار، وسیع خاندان کے ایک حصہ کے طور پر انسانوں میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ وہ اپنی ذاتی اور شخصی شناخت سے زیادہ اپنی خاندانی اور تہذیبی شناخت پر اصرار کرتے ہیں، اس لیے نیّر مسعود کے اکثر افسانوی کردار بے نام ہیں۔ 'میں' واحد متکلم ان کے اکثر افسانوں کا راوی ہے جہاں جہاں انھوں نے اپنے افسانوی کرداروں کو نام دیے بھی ہیں وہاں بھی اکثر یہ نام کردار کی انفرادیت کو ابھارنے کے بجائے ایک طرح کی عمومیت کو سامنے لاتے ہیں جیسے نصرت، مارگیر وغیرہ نیّر مسعود کے افسانوں کا یہ منظر ہم سے تقاضا کرتا ہے کہ ہم انھیں ایک تہذیبی مظہر کے طور پر پڑھیں۔ نیّر مسعود کے افسانوں کے تہذیبی منظر کی تشکیل ان عناصر سے ہوئی ہے جو لکھنؤ کی معاشرت سے عبارت ہے۔ بعض جگہ تو انھوں نے انسانی کرداروں کے ساتھ ساتھ افسانے میں 'مکان' کو بھی بے نام رکھا ہے، جس سے افسانے میں عمومیت کا تاثر زیادہ گہرا ہو جاتا ہے لیکن جہاں جہاں ان کی تہذیب، معاشرہ اور شہر کسی نام کا حامل دکھائی دیتا ہے تو وہ لکھنؤ ہی ہے۔ یہاں ہمیں اس تہذیب کا عروج دکھائی دیتا ہے جو رفتہ رفتہ زوال سے دوچار ہو رہی ہے اور جس کے زوال آمادہ نقش نیّر مسعود کے افسانوں میں جابجا بکھرے دکھائی دیتے ہیں۔ تہذیبی علائم پر یہ زور انھیں دوسرے جدید اور علامت پسند افسانہ نگاروں سے جدا کرتا ہے اور ایک خاص حد تک انتظار حسین کے قریب لے آتا ہے لیکن یاد رہے کہ انتظار حسین اور نیّر مسعود کے مزاج اور چیزوں کو دیکھنے کے انداز میں بنیادی فرق ہے۔ یہ فرق دونوں کے تجربات کی بدولت پیدا ہوا ہے۔ انتظار حسین ایک جمی جمائی تہذیب اپنے پیچھے چھوڑ آئے تھے، جس کی یاد ہمیشہ ان کی تخلیقی رنگت نمایاں کرتی ہے اور ماضی کی طرف بار بار پلٹنے کا رویہ ان کے افسانوں میں وہ کیفیت پیدا کرتا ہے جسے بدنامی کے طور پر نوسٹیلجیا کہا جاتا ہے جب کہ نیّر مسعود اپنی تہذیب میں جمے رہے۔ انھوں نے اپنی آنکھوں سے اس تہذیب کو اجڑتے اور مٹتے

دیکھا ہے۔تہذیب کی عالی شان عمارت ان کی آنکھوں کے سامنے بوسیدگی کا شکار ہوئی ہے۔وہ اس سارے منظر نامے کے چشم دید گواہ ہیں، اس لیے اپنی تہذیب سے محبت کے باوجود ہمیں ان کی زبان کے مٹنے پر تاسف یا تلخی نظر نہیں آتی۔انھوں نے اس بات کو حقیقت کے طور پر قبول کرلیا ہے۔زوال آمادگی کی حقیقت کو قبول کرلینے سے ان کے ہاں تخلیقی سطح پر وہ اطمینان دکھائی دیتا ہے جو ان کے کرداروں کے حالات کو بلا چوں وچرا قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔نیّر مسعود کے افسانوں کے یہ سارے عناصر مل کر ان کی تخلیقی انفرادیت کی تشکیل کرتے ہیں اور انھیں اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں میں ممتاز بناتے ہیں۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں مکان خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ یہ اس تہذیبی حافظے کا مسکن ہے جس کی بازیافت نیّر مسعود کے افسانوں کا بنیادی مسئلہ ہے۔مکان جو بڑی حویلی کی شکل میں سامنے آتا ہے کبھی اجڑے محل کے طور پر اور کبھی ایک معمولی مکان کی صورت میں انھوں نے جگہ جگہ اپنے افسانوں میں اور مختلف مکانوں کے نقشے کھینچے ہیں اور ان نقشوں میں حیرت انگیز مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔''اوجھل'' کا 'میں' جب اپنی زندگی کی تعمیر کے لیے نکلتا ہے تو اس کا سابقہ بہت سے مکانوں سے پڑتا ہے۔اپنے تجربے سے وہ سیکھتا ہے کہ ہر مکان میں خواہش اور خوف کے منطقے ہوتے ہیں۔خواہش اور خوف کے منطقے کہیں کہیں ایک جگہ مل جاتے ہیں اور یہ ملاپ اس کیفیت کو جنم دیتا ہے جو اسرار کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔خواہش اور خوف جس کا اظہار انسانی کرداروں میں اور خالہ کے باہمی تجربے کی صورت میں ہوا اور شاید عشق اور جنس کے ہر تجربے میں ہمیں خواہش اور خوف باہم آمیخت نظر آتے ہیں۔خواہش اور خوف کا یہ ملاپ ہی ہے جو عشق اور جنس کو انسان کے لیے پرکشش بناتا ہے۔''اوجھل'' میں مکان اور عورت ایک دوسرے سے یوں گندھے ہوئے ہیں کہ مکان کی علامتی معنویت ہمیں سگمنڈ فرائڈ کی تشریح کی جانب متوجہ کرتی ہے:

> ''مجھے صرف اتنا معلوم تھا کہ میں ایک ان دیکھے مکان میں ایک دن دیکھی عورت کے ساتھ ہوں اور یہ میں نے یقین کرلیا تھا کہ ہم دونوں تنہا ہیں۔مکانوں اور عورتوں کے ساتھ اتنی مدت کے سابقے نے میرے پانچوں حواس جانوروں کی طرح تیز کر دیے تھے اور میں اس اندھیرے میں کسی جانور ہی کی طرح کھڑا ہوا اپنے حواس پر زور دے رہا تھا۔میں نے گہری سانس کھینچی، مجھے یقین تھا کہ کہنہ مکانوں کی خوشبو جو مجھے دروازے کے باہر ہی سے

محسوس ہونے لگتی تھی، یہاں بھی میرے نتھنوں سے ٹکرائے گی۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔''

(اوجھل، سیمیا، ص:۳۵)

''سیمیا'' میں ہر مکان ایک نئے انداز سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ اب مکان کا نقشہ 'میں' کے ذہن سے محو ہو چکا ہے اور وہ اسے غور سے دیکھنے پر بھی آمادہ نہیں ہے۔

''اور پھر باہر چلا گیا۔ میں دیر تک اس کی واپسی کا انتظار کرتا رہا۔ یہاں تک کہ رات کا اندھیرا پھیل گیا۔ میں اٹھ کھڑا ہو گیا۔ مکان کا نقشہ میرے ذہن سے محو ہو چکا تھا۔ میں نے اسے یاد کرنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہوا۔ میں نے روشنی کر دی اور کچھ دیر بعد مکان کا نقشہ مجھے یاد آ گیا۔ میرا جی چاہا کہ سارے مکان کو دیکھوں لیکن بڑی تھکن محسوس ہو رہی تھی دیوار پر بنے ہاتھوں کے نقش پر کئی مرتبہ میری نظر پڑی لیکن میں نے اسے غور سے نہیں دیکھا۔''

(سیمیا، سیمیا، ص:۱۶۳)

نیر مسعود جہاں جہاں مکان کا ذکر کرتے ہیں وہاں وہاں اکثر خواب، نیند، خواب اور تھکن کی کیفیات ضرور بیان کرتے ہیں۔ یہ کیفیات ان کے کرداروں کے باطنی احساسات کی نمائندگی کرتی ہیں اور خود مکان کی تجسیم میں بھر پور کردار ادا کرتی ہیں۔ ان کے افسانے تھکن کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے:

''اب میں تھک چکا ہوں بلکہ مجھے یہ احساس ہونے لگا ہے کہ میں بہت پہلے ہی شاید اسی وقت تھک گیا تھا جب مجھے یقین دلا دیا گیا تھا کہ مجھ کو اس مکان سے کہیں اور جانے کی ضرورت نہیں اور اب مجھے یہیں رہنا ہے۔ لیکن اتنا مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ جب میں نے اس مکان میں قدم رکھا تھا تو تازہ دم تھا۔''

(تھکن، سیمیا، ص:۲۱۱)

ساگری سین گپتا کو ایک انٹرویو دیتے ہوئے خود نیر مسعود نے اپنی کہانیوں کے مکان کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ تقسیم کے بعد جب پورے خاندان بٹ گئے اور اعلیٰ شان مکان اجڑ گئے تو یہ وہ مکان ہے جو بار بار ان کے تخلیقی شعور میں راہ پاتا ہے۔ مکان کے باہر کا نقشہ تو بوسیدگی اور شکستگی لیے ہوئے ہے۔ اب ذرا مکان کے اندر کا احوال دیکھیں:

''مکان کے اندرونی دالانوں میں زیادہ تر دروازے مقفل تھے اور مجھے پتہ نہیں تھا کہ ان کے پیچھے کیا ہے۔ پرانی وضع کے زنگ آلود قفلوں کو دیکھ کر گمان ہوتا تھا کہ انھیں مدت سے کھولا نہیں گیا ہے بلکہ ان کی کنجیاں بھی کب کی غائب ہو چکی ہوں گی۔ اس لیے میں نے فیصلہ

کرلیا کہ مسئلہ ان دروازوں کے پیچھے نہیں ہے، لیکن مکان میں ایسے دروازے بھی بہت تھے جو مقفل نہیں تھے۔ ان کے پیچھے مجھے خالی کمرے اور کھڑکیاں نظر آئیں صاف معلوم ہوتا تھا کہ ان میں سامان ہٹا کر حال ہی میں ان کی مرمت کی گئی ہے۔'' (وقفہ، عطرِ کافور، ص: ۹۱)

نیرّ مسعود کے ایک افسانے ''جانشین'' میں مکان کے اندر کا یہ احوال دیکھیں:

''اردو بازار کے آخر میں ایک مکان کے آگے سواری رکوادی۔ مکان بڑا تھا لیکن اس کی بوسیدگی باہر ہی سے ظاہر تھی۔ صدر دروازہ کھلا ہوا تھا۔ قریب سے دیکھنے پر پتا چلا کہ اس کے دونوں پٹ زمین پر جم چکے ہیں۔ ڈیوڑھی بڑی تھی۔ دیواروں سے چونا اور پلستر جھڑ رہا تھا، لیکن فرش صاف تھا۔ مکان کے اندرونی حصوں میں بھی خستگی چھائی ہوئی تھی لیکن یہ اندازہ ہوجاتا تھا کہ کسی زمانے میں یہ خاصا شاندار مکان رہا ہوگا۔ صحن بہت بڑا تھا اور اس کے سرے پر ایک حوض تھا جو خشک پڑا تھا۔ دالان بھی بہت تھے لیکن زیادہ تر گر چکے تھے اور گھر والے دو دالانوں میں سمٹ آگئے تھے۔'' (گنجفہ، ص: ۱۱۰-۱۱۱)

نیرّ مسعود جب ماضی کی طرف پلٹتے ہیں تو وہ اسی مکان کے ایک کمرے کا خوبصورت نقشہ کھینچتے ہیں جب یہ آباد اور لوگوں سے بھرا ہوا تھا۔ اس حوالے سے ''نصرت'' میں کمرے کا نقشہ پروٹو ٹائپ کا کام دیتا ہے جو بار بار مختلف افسانوں میں اپنی جھلک دکھاتا ہے۔

''جس دن وہ ہمارے یہاں آنے والی تھی اس دن مکان کا بیرونی کمرہ خوب صاف کیا گیا اور اس میں کئی نشستیں بڑھادی گئیں۔ کمرے کی مزید آرائش کے لیے کئی نوادر کا اضافہ کیا گیا تھا جن میں سے بعض سیکڑوں سال پرانے تھے۔'' (نصرت، سیمیا، ص: ۴۳)

اسی افسانے میں آگے چل کر نیرّ مسعود اسی کمرے میں منظر کو قدرے بدلے ہوئے انداز میں پیش کرتے ہیں:

''لیکن اس دن مجھے خیال آیا کہ میں بیرونی کمرے کو بھلائے بیٹھا ہوں، تو میں وہاں پہنچا۔ اس کا بیچ والا دروازہ ہمیشہ کی طرح کھلا ہوا تھا۔ کمرے میں روشنی کم تھی اور دور کی نشستیں ٹھیک دکھائی نہیں دیتی تھیں۔ لیکن اس کم روشنی میں بھی میں نے دیکھا کہ نوادر پر گرد کی تہہ جم گئی ہے۔ دیواروں پر بھی گرد تھی اور بزرگوں کی تصویریں دھندلا گئیں تھیں۔''

(نصرت، سیمیا، ص: ۵۵)

یہی کمرہ ہمیں ''مارگیر'' (ص:۶۹) پر دکھائی دیتا ہے جس میں موجود نوادر کے بارے میں تفصیلات 'میں' بھول چکا ہے۔ اسی طرح یہ کمرہ پھر ''مسکن'' میں ہمیں اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ بار بار ایک سے مکان اور ایک سے کمرے کا نیّر مسعود کے افسانوں میں ظاہر ہونا شاید اس گھر اور کمرے کی طرف اشارہ ہے جس میں نیّر مسعود نے اپنی زندگی گزاری ہے اور اجتماعی سطح پر یہ اس تہذیبی مظہر کی نشاندہی ہے جو سب کے لیے مشترکہ ہے۔ لیکن جس کا مٹ جانا اٹل ہے۔ اس مکان کی اعلیٰ شان تصویر بھی ہمیں سیمیا میں دکھائی دیتی ہے:

''محل عین میرے سامنے تھا۔ اس کے کنگروں کی وضع اور نقاشی واقعی بہت باریک اور انوکھی تھی لیکن کچھ کنگرے محض دوسرے کنگروں کے سہارے ٹکے ہوئے اور ہوا سے ہلتے ہوئے معلوم ہوتے تھے۔ میں تھوڑا پیچھے ہٹ آیا۔ محل کی دیواروں میں دڑاروں کا شمار ممکن نہ تھا۔ ان دراڑوں سے طرح طرح کے نقش بن رہے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ محل کے الگ الگ ٹکڑے بنا کر تلے اوپر رکھ دیے گئے ہیں۔ میں بہت دیر تک ان ٹکڑوں کو الگ الگ پہچاننے کی کوشش کرتا رہا اور مجھ پر اس یقین کا غلبہ ہوتا گیا کہ محل میں کہیں نہ کہیں کوئی حصہ ایسا ضرور ہے جسے چھیڑتے ہی پوری عمارت زمین پر آجائے گی۔ پھر مجھ پر یہ خیال طاری ہوا کہ اگر اس حصے کو نہ چھوا جائے تو محل ہمیشہ اسی طرح قائم رہے گا۔ پھر شاید خواہش سوجھی کہ اس حصے کا پتہ لگاؤں، پھر مجھے اپنے ان خیالوں سے شاید الجھن ہونے لگی۔'' (سیمیا، سیمیا، ص:۱۷۵)

یہی شاندار محل بڑا مکان آخر آخر میں ایک کوڑا گھر میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ کوڑا گھر، جس کی ملکیت کے بارے میں کسی کے پاس کوئی ثبوت نہیں۔ ''بیگ صاحب'' اس کوڑا گھر کی ملکیت کے دعویٰ دار ہیں۔ وہ کچھ ثبوت بھی اکٹھا کرتے ہیں لیکن موت کا بے رحم ہاتھ اس عمل کی ڈور کو کاٹ دیتا ہے۔ اس سے پہلے اس کوڑا گھر کی ملکیت کا ایک اور دعوئ دار اپنی جوانی میں غائب ہو چکا ہے۔ تہذیبی بازیافت کا عمل ایک لاحاصل نقطہ پر آ کر رک جاتا ہے:

''بڑا کوڑا گھر شاہی زمانہ کی ایک عمارت میں تھا۔ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ عمارت کس کی ملکیت تھی۔ نہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اصلاً یہ عمارت کس مقصد سے بنائی گئی تھی اور مزید یہ کہ یہ کوڑا گھر میں کب سے تبدیل ہوئی۔ جو کچھ یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے وہ یہ ہے کہ اب یہ عمارت کسی کی ذاتی ملکیت نہیں تھی اور یہ کوڑا اکٹھا کرنے کے مقصد سے نہیں بنائی گئی تھی اور کسی نے

اسے کوڑا گھر بننے سے پہلے کی حالت میں نہیں دیکھا تھا۔" (بڑا کوڑا گھر، گنجفہ، ص: ۴۳)

اوپر نیّر مسعود کے افسانوں کے مکان کی معنویت پر طویل گفتگو اس لیے کی گئی ہے کہ میرے خیال میں نیّر مسعود کے افسانوں کو سمجھنے کے لیے یہ بنیادی کلید ہے۔ نیّر مسعود کے افسانوی کردار اور مکان ایک دوسرے کے ساتھ یوں جڑے ہوئے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں ایک اہم عنصر بے یقینی کی فضا ہے۔ حقیقت کو بھی مجسم شکل میں درک نہیں کرتے بلکہ نیّر مسعود کے افسانوں میں حقیقت ایک امکان کے طور پر موجود ہے۔ اس مکان کو کئی طرح سے بروئے کار لایا جا سکتا ہے لیکن سب سے اہم یہ کہ بے یقینی کی کیفیت افسانے کی فضا میں خواب ناکی اور اسرار کی کیفیات ابھارنے میں مددگار ہوتی ہے۔ نیّر مسعود کا ایک حربہ جو وہ کامیابی سے اپنے افسانوں میں بروئے کار لاتے ہیں وہ حافظے کے گم ہونے کی ادا ہے۔ یاد کا کھیل ان کے افسانوں میں طرح طرح کے رنگ دکھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اکثر ایسے جملے استعمال کرتے ہیں، جیسے:

"مجھے پرندوں کی زیادہ پہچان نہیں۔" (عطر کافور)

"عطر بنانے کا وہ پیچیدہ اور نازک فن جو قدیم زمانوں سے چلا آرہا ہے اور اب ختم ہونے کے قریب ہے بلکہ شاید ختم ہو چکا ہے۔ میں نے نہیں دیکھا۔" (عطر کافور)

"ڈھیر کے اس طرف دیوار سے ملی ہوئی چٹان پر بوڑھا آدمی آنکھیں بند کیے ہوئے چپ پڑا ہوا پرانے کاغذوں کی خوشبو کے بیچ میں وہ خود ایک بوسیدہ کتاب معلوم ہو رہا تھا۔" (وقفہ)

"اس زمانے کی بہت سی باتیں میں بھول چکا ہوں لیکن اپنی خانہ نشینی کا پہلا دن مجھے اتنی اچھی طرح یاد ہے کہ اس کا حال میں ایک مشاق واقعہ نویس کی طرح لکھ سکتا ہوں۔"

(سلطان مظفر کا واقعہ نویس)

"یہ سب ان کو بہت جانتے تھے اور سب ان کو بڑی بیگم کہتے تھے۔ بعض لڑکیاں تو انھیں بڑی بیگم خالہ کہتی تھیں لیکن مجھے یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ وہ کس کی بیگم تھیں۔"

(مسکینوں کا احاطہ)

"میں نے بھی اسے غور سے دیکھا۔ وہ میرے دفتر کا کوئی پرانا ساتھی تھا لیکن کس دفتر کا؟" (دنبالہ گرد)

اوپر جو اقتباسات نیرؔ مسعود کے مختلف افسانوں سے درج کیے گئے ہیں ان سے معنویت کا تعین کچھ ایسا آسان نہیں ہے لیکن ایسا نہیں کہ نیرؔ مسعود کے افسانوں میں ایسا ہر جگہ موجود ہو۔ مثلاً ''عطر کافور'' میں شامل آٹھ افسانوں میں سے سات افسانے بالکل واضح ہیں اور کسی نوعیت کی مصنوعی پیچیدگی کے حامل نہیں ہیں۔ مراسلہ، جرگہ، وقفہ، عطر کافور وغیرہ میں واقفیت نگاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں لیکن یہ یاد رکھیے کہ نیرؔ مسعود خود کو سادہ واقفیت نگاری تک محدود نہیں رکھتے بلکہ اس میں ماوراواقفیت کے چند عناصر بھی شامل کر دیتے ہیں۔ جیسے صورتحال کو امکان کے طور پر لینا، بے یقینی کی فضا، مکان کی مخصوص کیفیت کا بیان، زمان کی بے ترتیب حرکت اور بعض جگہ جزئیات کو کسی حد تک گم کر دینا، لیکن ان سب باتوں سے ان کے افسانوں میں معنویت گم نہیں ہوتی۔ بات صرف یہ ہے کہ ہمیں صرف ان کے افسانوں میں مربوط خیال کے واقعہ کا مربوط بیان نہیں ملتا جس کی وجہ سے عام قاری کو ان کے افسانوں میں خیال اور واقعہ کی کڑیاں جوڑنے میں مشکل پیش آتی ہے۔ یوں اس کے ساتھ ایک اور اہم بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ نیرؔ مسعود اپنے افسانوں کا اختتام بھی واضح انداز میں نہیں کرتے بلکہ اسے مبہم اور غیر واضح چھوڑ دیتے ہیں۔ اگر ہم ان باتوں کو مدنظر رکھ کر نیرؔ مسعود کے افسانوں کو پڑھیں تو ہمیں ان کے سمجھنے میں دقت نہیں ہوگی۔ نیرؔ مسعود کے یہاں خیال سے زیادہ احساس اور کیفیت کو تلاش کرنا چاہیے کیونکہ ان کے افسانے خیال پر نہیں احساس اور کیفیت پر استوار ہوئے ہیں۔

''عطر کافور'' میں شامل دو افسانے ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' اور ''ساسان پنجم'' کے پس منظر میں تاریخی واقعات ہیں اور ان میں افسانہ نگاری کی فنی مہارت دیکھنے کے قابل ہے۔ چند تفصیلات سے ایک بات نہایت واضح ہو جاتی ہے کہ نیرؔ مسعود اپنے افسانے میں شعوری طور پر ایسی کیفیت پیدا کرتے ہیں کہ جس کی تجسیم ممکن نہیں ہوتی۔

نیرؔ مسعود کے ''مکان'' پر تو کافی بات ہوئی۔ اب مختصر اذکران کے افسانوں میں زمان کا بھی ہو جائے کہ زمان نیرؔ مسعود کے ہاں کوئی سادہ مظہر نہیں ہے۔ ان کے افسانوں میں اکثر وقت ٹھہرا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یوں گمان ہوتا ہے کہ وہ دیوار پر ٹنگی کسی تصویر کے بارے میں جزئیات بیان کر رہے ہیں اور پھر یہ یکا یک زمان کی ایک لمبی جست آتی ہے اور سب کچھ بدل جاتا ہے۔ ''مسکینوں کا احاطہ'' کا 'میں' سولہ سال تک ایک چار دیواری کے اندر زندگی گزارتا ہے اور اسے

احساس بھی نہیں ہوا کہ وقت کا ایک بڑا دورانیہ گزر چکا ہے۔ اسی طرح 'مار گیر' کب بستی میں داخل ہوا، کیسے وہ بستی کا حصہ بنا، اس نے کتنا وقت بستی میں گزارا، سب غیر واضح ہے۔ یہ غیر واضح پن ہی ایک نوع کے اسرار میں ڈھلتا ہے۔ نیّر مسعود غیر واضح صورت حال کی عکاسی سے اپنے کرداروں اور ماحول میں عمومیت پیدا کرتے ہیں کہ معنی پر یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ''صبور قبلہ'' کا 'میں' کتنا وقت سفر میں گزارتا ہے، اسے کچھ معلوم نہیں۔ ''پاک ناموں والا پتھر'' جو خاندان کا نشان ہے کتنی پشتوں تک غائب رہتا ہے۔ 'میں' نہیں جانتا۔ زمان کی غیر متوقع حرکت سے نیّر مسعود اپنے افسانوں میں نہایت خوبی سے کام لیتے ہیں۔ زمان و مکان کا یہ کھیل ہمیں نیّر مسعود کے علاوہ اردو کے کسی دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں دکھائی نہیں دیتا۔

''سیمیا'' میں شامل تین افسانوں مار گیر، سیمیا اور تھکن نے نیّر مسعود کے افسانوں کے بارے میں ایک عمومی فضا یہ بنا دی تھی کہ ان افسانوں میں ایک پر اسرار فضا کی تخلیق سے خوبصورت تصویریں بنائی گئی ہیں۔ ان افسانوں کی عمومی معنویت کا یقین کرنا بہر طور دقت طلب کام ہے۔ نیّر مسعود کے ہاں ان کے کئی نقادوں شمس الرحمٰن فاروقی، محمد عمر میمن اور وارث علوی نے لکھا ہے۔ ابہام کی اس کیفیت کے بارے میں وارث علوی نے تو بڑے پتے کی بات کہی ہے:

> ''کافکا کی طرز کے واحد اور بہترین افسانہ نگار ہمارے ہاں نیّر مسعود ہیں۔ نیّر مسعود کے افسانے بہت دلچسپ ہیں۔ کوئی گنجلک اور پیچیدگی نہیں، کوئی اشکال نہیں۔ آپ افسانے کی دنیا میں گھوم پھر کر واپس آجایئے، آپ کی حالت اس گونگے کی سی ہوگی جس نے گڑ کھایا، یہ ابہام کی معراج ہے۔'' (اجتہادات، روایت کی روشنی میں)

نیّر مسعود کے افسانوں میں ابہام کی بات کرتے ہوئے اکثر کافکا کا حوالہ آ جاتا ہے۔ کافکا کے افسانوں میں بھی ہمیں ایک مخصوص فضا کی تشکیل ملتی ہے جس کے معنی کو جامد معنوں میں متعین کرنا کافی مشکل ہوتا ہے۔ اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے ''عطر کافور'' کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے سہیل احمد خان نے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے لکھا:

> ''غالباً اس سے مراد یہ ہے کہ جس چیز کو کافکا اکثر سمجھا جاتا ہے وہ کافکا کی تعلیم کے اثرات ہیں۔ اس کے افسانوی طریق کار سے حقیقی معنوں میں فائدہ نیّر مسعود نے اٹھایا ہے۔ اسے وہ قطعی اور آخری معنوں میں تلاش کی حوصلہ شکنی اور ذہن کو مسلسل معنی آفرینی کی

خلش میں مبتلا رکھنا کہتے ہیں۔‘‘ (مجموعہ سہیل احمد خان، ص: ۴۳۴-۴۳۵)

سہیل احمد خان نے نہ صرف نیرّ مسعود اور کافکا کے مشترک علاقے کی نشان دہی کی ہے بلکہ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے دونوں کے درمیان اختلاف کی طرف بھی بجا اشارہ کیا ہے کہ ایک تو نیرّ مسعود کے روحانی مسائل کافکا سے مختلف ہیں، دوسرا نیرّ مسعود کا افسانوی دائرہ کافکا کے مقابلے میں بہت کم رقبہ گھیرتا ہے۔ میرے خیال میں ان دونوں میں ایک اور بڑا فرق بھی ہے۔ کافکا اپنے عہد کے تہذیبی بنجرپن اور تہذیبی ہولناکی کو پیش کر رہا تھا جبکہ نیرّ مسعود ایک جمی جمائی تہذیب میں رچے بسے ہونے کے سبب تہذیبی انحطاط کو بیان تو کرتے ہیں لیکن یہ بیان ان کے یہاں کہیں ہولناکی کی شکل اختیار نہیں کرتا بلکہ اس کے برعکس ایک نوع کی طمانیت ان کے افسانوں اور افسانوی کرداروں سے جھلکتی ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے ہم بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ نیرّ مسعود اردو افسانے میں اپنی نوعیت کی واحد مثال ہیں۔ ان کے افسانے اگرچہ تعداد میں کم ہیں لیکن معیار کے اعتبار سے ان کا شاید ہی کوئی ہمعصر ان کا مقابلہ کر سکتا ہو۔ نیرّ مسعود کے افسانوں کی مخصوص فضا اور ابہام کی بات تو بہت زیادہ کی جاتی ہے لیکن یہاں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ان کے بہت سے افسانے ان عناصر سے پاک ہونے کے باوجود اعلیٰ نوعیت کا تخلیقی تجربہ ہیں۔ یہاں میں دو افسانوں کا تذکرہ ضروری سمجھتا ہوں۔ پہلا افسانہ ’’طاؤس چمن کی مینا‘‘ ہے، جس کی فضا ۱۸۵۷ء سے پہلے کے لکھنؤ کی تہذیبی فضا ہے اور اسی میں کالے خان کے مرکزی کردار کے گرد گھومتا ہوا یہ افسانہ اپنے دل کش بیانیے کی بدولت ایک اعلیٰ پائے کے افسانے میں ڈھل جاتا ہے۔ دوسرا افسانہ ’’نوشدارو‘‘ ہے۔ اس میں حکیموں کے نایاب نسخوں اور ان کے بارے میں پرانے حکیموں کے طرزِ عمل کا بیان ہے، لیکن اکثر موضوع یہ ہے کہ کوئی بھی اپنی موت کو نہیں ٹال سکتا۔ وہ بھی جس کے پاس ایسا نسخہ موجود ہے جو اس وقت کام کرتا ہے جب کوئی علاج چارہ گر نہ ہو رہا ہو، لیکن ظاہر ہے کہ موت تو وہ مرض ہے جس کا علاج دریافت ہی نہیں ہو سکتا۔ یہاں بھی نسخہ کی افادیت ثابت نہ کرنے کے لیے نسان کا سہارا لیا گیا ہے۔ حکیم خود یہ بھول چکا ہے کہ اس کے مرض کا علاج کیا ہے۔ یہ افسانہ ایک سطح پر ہمیں ’’مار گیر‘‘ کے اس بیان کی یاد دلاتا ہے جب مار گیر اپنے مددگار سے کہتا ہے کہ کسی کو بتانا نہیں میں سانپ کے کاٹنے کے تمام علاج بھول چکا ہوں۔ مار گیر بھی اپنے انجام سے دوچار ہوتا ہے اور

نوشدارو کا بڑا حکیم بھی، کہ یہی تو قانون قدرت ہے۔

آخر میں نیّر مسعود کے افسانے ''ندبہ'' کا تذکرہ ہو جائے کہ اپنے موضوع اور بیان کے اعتبار سے یہ ایک اعلیٰ پائے کا افسانہ ہے۔ افسانے کے راوی میں 'میں' شروع میں قاری کو اطلاع دیتا ہے کہ اس کی ساری زندگی بیکار مشاغل میں گزری ہے اور اب اس کا وقت اس سوچ میں گزرتا ہے کہ اس نے ان مشاغل سے کیا حاصل کیا اور یہ سب سے زیادہ بے حاصل مشغلہ ہے۔ اس افسانے میں بھی سفر اور ملک میں آباد مختلف برادریوں کے لوگوں سے ملنے کا تذکرہ ہے جو افسانہ 'صبور قبیلہ'' کی یاد دلاتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ افسانے کے بیانیے میں ایک برادری 'میں' سے ملاقات کے لیے اس کے گھر پہنچ جاتی ہے اور ان کی عجیب وغریب رسوم نہ صرف شہر والوں کے لیے اچنبھے کا باعث ہیں بلکہ خود 'میں' کے لیے بھی کچھ کچھ قابل فہم اور کچھ کچھ ناقابل فہم ہیں۔ یوں 'ندبہ' نیّر مسعود کے دوسرے افسانوں سے ملتی جلتی فضا، لیکن ایک موضوع کے ساتھ ایک خوبصورت تحریر ہے۔

۞۞

صغیر افراہیم

نیّر مسعود کی افسانہ نگاری کی جہتیں

آرٹ اور کرافٹ، ممکنہ افسانوی راہوں سے انحراف اور خود اپنی طرز کا موجد، فقید المثال، طلسمی فن کار کا نام ہے نیّر مسعود۔ اس ساحرِ اعظم کی زنبیل میں گنجینہ معانی کی تمام سچائیاں مختلف ابعاد و جہتوں کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ مابعد جدید تھیوری میں اس فنی کرشمہ سازی کو ''جادوئی حقیقت نگاری'' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ موضوعی سطح پر تاریخ، جغرافیہ، سیاست، متھ، ایمانیات وغیرہ کو شامل کر کے نیّر مسعود اپنے جادوئی قلم کا سہارا لے کر بیانیہ کی تشکیل کرتے ہیں۔ تضادات و تناقضات حیات کو تخیل سے ہم آمیز کر کے فن کار جب زندگی کی حقیقتوں کی ٹھوس پیشکش کے عمل سے گزارتا ہے تو اس کی سحر انگیز افسانوی کرافٹنگ وجود میں آتی ہے۔ وہ اس طرۂ امتیاز کے ساتھ کہ نثری آرائشی لوازم سے عاری نثر جو ایک نوع کے ریاضیاتی توازن سے مملو ہے، نیّر مسعود کا یہی خاصہ ہے۔ قولِ محال کا متواتر استعمال اور قطعی اور حتمی کیفیت سے ممکنہ انحراف اور متعدد قصوں کو بیک وقت ایک بیانیہ میں متشکل کر دینا، نابغۂ عصر نیّر مسعود کا ساحرانہ عمل ہے۔ انھوں نے تہذیب و تاریخ کے باہمی ربط، اودھی پس منظر میں ان سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن افسانہ کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ وہ علامت، استعارہ، تشبیہ، رمزیت اور تجریدیت کی باہمی آمیزش سے ایسا بیانیہ خلق کرتے ہیں جو اپنے اظہار میں پہلودار بھی ہے اور جاذب نظر بھی۔ موصوف نے روایت کو تجربے میں سموتے ہوئے اپنا مخصوص اسلوب وضع کیا ہے، جس میں تمثیلی اور تشبیہی اظہار کو نمایاں حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔ حالاں کہ نیّر مسعود کا خود یہ کہنا ہے کہ ان کے کسی بیان میں شعری انداز پیدا ہو رہا ہے تو اس بیان کو وہ رد کر دیتے ہیں مگر ان کے افسانون کا مجموعی تاثر ان کے علامتی و استعاراتی بیانیہ کو محکم کرنے والا تاثر ہے۔ بھول بھلیاں،

موجود سے غیر موجود اور موہوم سے غیر موہوم کو بیک وقت بیانیہ کے پیٹرن کی گرفت میں لینا ہی نیرّ مسعود کے افسانوی ہنر پر دال ہے۔ اس لحاظ سے بھی نیرّ مسعود اردو کی افسانوی تاریخ میں یکسر منفرد فن کار ہیں کہ انھوں نے جدید اردو افسانہ میں پہلی بار Magic Realism کی تکنیک کا مکمل فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ نیز فنی شعور کے ساتھ اپنے بیانیوں میں اس کا تجربہ کیا ہے۔

مافوق الفطری عنصر، ہمارے قدیم افسانوی ادب کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ یوں بھی یہ کائنات ایک حیرت انگیز جگہ ہے اور یہاں ہر طرف ایک پر اسرار فضا موجود ہے۔ لکھنے والے کو اپنے قاری کو یقین دلانا پڑتا ہے کہ اس پر اسرار دنیا میں کچھ بھی ممکن ہے۔ دراصل اس تکنیک میں انتہائی چابکدستی سے اپنے قاری کو بغیر مجبور کیے، حیرت ناکی کی کثیر جہت دنیا کا تعارف پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس تعارف میں قاری تخلیق کار کی بیان کردہ حقیقت کا حصہ بن جاتا ہے اور اس طرح بیانیہ میں جادوئی حقیقت نگاری کا عمل اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

چار افسانوی مجموعوں پر مشتمل نیرّ مسعود کی افسانوی بساط میں مکان، بستی، شہر، جنگل اور دیوان خانے اجڑتے، معدوم ہوتے یا غائب ہوتے ضرور رونما ہوتے ہیں۔ پھر بغیر کسی علت یا تاویل کے اچانک نمودار ہو جاتے ہیں۔ اس افسانوی صورت حال میں قصہ کے تسلسل کو برقرار رکھنا کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ جو بلا شبہ نیرّ مسعود کی فن سے گہری وابستگی کا ثبوت پیش کرتی ہے۔

دانش ورانِ ادب نے اپنی تنقیدات میں نیرّ مسعود کے مخلوط بیانیہ کی بجا طور پر نشاندہی کی ہے۔ اس بے حد مشکل افسانوی طریق کار میں فنکار نے زندگی کے تضادات اور انتہائی بے میل پہلوؤں پر مکمل فہم وفراست کے ساتھ قصۂ حیات کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کیا ہے۔ اور قاری کی بے قراری کو اپنا ہمنوا بنا کر، بیانیہ کی مختلف جہتوں کے توسط سے اردو کی افسانوی تاریخ میں وہ کر دکھایا ہے جو نہ صرف ایک اضافہ ہے بلکہ نیرّ مسعود کو زندہ اور پائندہ رکھنے کے لیے بھی کافی ہے۔ مثلاً:

''نصرت'' اپنی بُنت اور مخصوص فضا کے اعتبار سے قاری کو اپنے بہت قریب کر لیتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھے گئے اس افسانہ میں چار کردار ہیں۔ راوی، جراح، بدکار عورت اور نرم ونازک نصرت۔ آغاز بدکار عورت کے قصے سے ہوتا ہے، پھر اس فضا میں پھولوں کی مہک کی طرح نصرت داخل ہوتی ہے اور سب پر حاوی ہو جاتی ہے۔ خدمتِ خلق کے جذبے سے معمور، نصرت راوی کے گھر تیماردار کی حیثیت سے آتی ہے اور پھر ایک حادثے کا شکار ہو کر چلنے پھرنے سے

معذور ہو جاتی ہے۔ پیش کش کی اس روایتی صورت حال میں نیرّ مسعود نے ایسی لفظیات کا انتخاب کیا ہے جس میں بیانیہ اپنا اہم کردار ادا کرتے ہوئے افسانوی فضا پر چھا جاتا ہے۔

یہی بیانیہ ''شیشہ گھاٹ'' میں احساس جمال کو جذب کر کے حیرت واستعجاب کا پیکر بن جاتا ہے اور پھر واہمے اور وسوسے سریت کا باعث بنتے ہیں۔ انفرادیت یہ ہے کہ اس کی ہیئت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار اور بیان کے تسلسل کو مختلف امکان اور جمالیاتی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ بے یقینی اور عدم یقین بھی نیرّ مسعود کی فنی مہارت کا خاص حربہ ہے۔

کہیں رودالی کی طرح میت پر آہ وبکا (ندبہ) کی رسم، کہیں بگولے کے قریب نواب عالم کا کھڑے کھڑے سب کی آنکھوں کے سامنے غائب ہو جانا افسانہ کو جادوئی تاثر مہیا کرنے کا سبب ہے تو کہیں مولسری کے درخت اور اس کے عطر کی خوشبو (دستِ شفا) یہ فضا پیدا کرتی ہے، پرانے صندوق میں پرانی ٹاکیوں میں لپٹا ہوا ''پاک ناموں والا پتھر'' خون خرابے کی روداد کو ہی اجاگر نہیں کرتا، طلسمی ماحول پیدا کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ اس افسانہ میں وہ وضاحت نہیں کرتے ہیں کہ ملازمہ مہمانوں کو شربت پیش کرتی ہے۔ غیر یقینی صورت پیدا کرنے کے لیے روای بیان کرتا ہے کہ ''گلاسوں میں کسی قسم کا شربت تھا'' کسی قسم کا کہہ کر وہ افسانہ میں تحیر وتجسس کو ہی بیدار نہیں کرتے بلکہ کرید کے جذبے کو بھی مہمیز کرتے ہیں۔ وہ خواب اور تخیل کی مدد سے پر اسرار فضا کو تشکیل کرتے ہوئے خواب کو حقیقت اور حقیقت کو خواب بنا دیتے ہیں۔ اسی لیے حساس قاری کو بھی قرات کے دوران چوکنا رہنا پڑتا ہے۔ جو بات نیرّ مسعود نے کافکا کے تعلق سے کہی ہے وہ ان پر بھی صادق آتی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''کافکا کا فن یہ ہے کہ اس کی تحریر کو پڑھتے وقت اس پر تمثیل کا گمان نہیں گزرتا، اور اس کا قاری انہونی سے انہونی بات کو ایک حقیقت کی طرح قبول کر لیتا ہے۔''

(کافکا کے افسانے، ص:۱۳)

> ''ان کے یہاں یہ سب باتیں مہمل لگنے کے بجائے کسی نہایت پر اسرار منطق پر مبنی اور بالکل قرین قیاس معلوم ہوتی ہیں جن کی بنیادوں پر اٹھنے والے مسائل قاری کو کبھی دہشت زدہ کر دیتے ہیں، کبھی مایوس اور کبھی اس کے جذبات کو کچل کر رکھ دیتے ہیں۔''

(کافکا کے افسانے، ص:۱۴)

معروف، غیر معروف، اہم اور غیر اہم کی کشاکش کی واضح مثال افسانہ ''عطر کافور'' ہے جس میں وقت کی ستم ظریفی کی بنا پر کافور معدوم ہو جاتا ہے لیکن اس کی موجودگی کا احساس برقرار رہتا ہے۔ نیر صاحب کہانی کو اس فنی مہارت سے بنتے ہیں کہ اسے کسی ایک زاویے، نظریے یا کوئی حتمی رائے کے مطابق پرکھا نہیں جاسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فکشن کے مختلف ناقدین کی مختلف رائیں ہیں۔ وہ خارج کی صورت حال کو دھندلا کر باطن سے منسلک کرتے ہیں۔ اس عمل میں اکثر ابہام پیدا ہوتا ہے اور یہ ابہام سریت کے احساس کو اجاگر کرتا ہے جسے اکثر ناقدین نے ثقافتی وجود کی گم شدگی سے منسلک کیا ہے۔ بلاشبہ نیرّ مسعود کو اپنی تہذیب خصوصاً اودھ کی تہذیب سے دلچسپی رہی ہے جس کا ذکر وہ فن پارے کی زیریں لہروں میں ضرور لے آتے ہیں۔ وہ بھی براہ راست یا اسم کے توسط سے نہیں۔ وہ ممکن حد تک شخصی یا نفسی واردات سے بچتے ہیں۔ بلکہ ڈیوڑھیوں، حویلیوں، کھنڈرات اور ملبے کے ذریعے تہذیبی حافظے کے مسکن کو ابھارتے ہیں۔ اس دیار کی مختلف صورتیں، کہیں دھندلی اور کہیں واضح ہوتی ہیں۔ بظاہر وہ ماضی کا افسوس نہیں کرتے، حال کا رونا نہیں روتے اور مستقبل پر شک کرتے بھی نظر نہیں آتے، لیکن ان سب کا احساس حساس قاری کو ضرور ہوتا ہے۔ نیرّ مسعود کی تکنیکی بساط کے جمنے اور جمانے کے اہم ترین عناصر اضافیت، حذف، ابہام اور سریت قرار پاتے ہیں، جن کے تانے بانے کہیں نہ کہیں ہمارے قدیم افسانوی ادب سے منسلک ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں حقیقت کی دنیا سے فرار نہیں ہے بلکہ طلسمی فضا کا تعلق خواب اور خود کلامی سے ہے۔ راوی اس کے کسی رشتہ دار کی یاد کی اچانک آمد مافوق الفطری نہ ہو کر خواب کو حقیقت اور حقیقت کو خواب میں منتقل کرنے کا افسانوی عمل ہے، جس کے ذریعے وہ قاری کو استعجاب میں مبتلا کرتے ہیں۔ مارگیر، ندبہ، نوشدارو، وقفہ، پاک

ناموں والا پتھر، دستِ شفا اسی طرز کے افسانے ہیں۔

''غلام اور بیٹا'' آدمی کی تاریخی اور معاشرتی صورت حال بلکہ وجودی صورت حال سے بھی پرے آدمی کی نوعی اور ساختی صورت حال کی کہانی ہے۔ جسم، حرکت، احساس، شعور، ادراک اور ان کے علاوہ حافظے اور نظر کی فریب کاریاں یہ سب علم نفسیات اور میڈیکل سائنس میں مطالعہ کے موضوع رہے ہیں۔ ایک ایسا آدمی جو جنگل سے جانور پکڑ کر لاتا ہے تہذیب جدید سے پہلے آدمی کی فطری بودوباش کی علامت کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے جس سے کہانی میں علم بشریات

(Anthropology) میں دلچسپی کی ایک جہت پیدا ہوتی ہے۔ آگے غور کریں تو قصۂ یعقوب و یوسف کی طرف بھی دھیان جائے گا۔ پھر فریب اور حقیقت (Illusion and Reality) کی تھیم تو ہے ہی گویا کہانی میں معانی کے اتنے امکانات ہیں کہ وہ پڑھنے والے کی توجہ اصل متن سے ہٹا سکتے ہیں۔ بہتر یہی ہوگا کہ متن کی ساخت پر دھیان دیا جائے۔ کہانی کی تمہید کئی صفحوں پر مشتمل ہے۔ عمر کے ساتھ حافظے کا ضعف اور اس وجہ سے جن تجربات سے راوی گزر رہا ہے ان کا مرکزی نکتہ پیش آگاہی (Premonition) یعنی کسی واقعہ کے ہونے کا پہلے سے احساس ہے۔ فلسفہ سے دلچسپی رکھنے والے شاید یہ کہیں کہ کہانی میں نطشے کا فلسفہ (Eternal return) کی تھیم بھی موجود ہے لیکن یہ بات اہم نہیں ہے کہ علام کا قصہ پڑھتے وقت ہمارا ذہن کن مجرد تصورات کی طرف مائل ہوتا ہے۔ ہمیں اپنی توجہ راوی کے ذہنی عمل پر رکھنی چاہیے۔ کئی دن سے راوی کو علام کی موجودگی کا احساس ہو رہا تھا جو شروع میں فریب نظر سے زیادہ کچھ نہیں تھا۔ ایک دن جب بازار میں واقعتاً راوی کا سامنا لڑکھڑاتے ہوئے علام سے ہو گیا اور کچھ لوگوں کی مدد سے علام کو اٹھوا کر راوی اپنے گھر لے گیا تو راوی علام کو علام کا بیٹا سمجھا۔ اس مغالطہ کا Counter point (مغربی موسیقی کی اصطلاح) کہانی کے آخری جملہ میں سامنے آتا ہے کہ علام بھی راوی کو ڈپٹی صاحب سمجھا جو اس کے پرانے کرم فرما تھے جب کہ راوی ان ڈپٹی صاحب کا بیٹا تھا (یہ وضاحت افسانہ میں پہلے ہی کر دی گئی ہے کہ وہ صاحب ڈپٹی نہیں پروفیسر تھے) یہاں جس حیرت انگیز تجربہ سے راوی گزرا اس کی تشریح ہم پوری طرح نہیں کر سکتے اور یہی ادبی بیان کا وصف ہے کہ اس کی تفہیم کے امکانات ختم نہیں ہوتے۔ کہنے کو تو آپ کہہ سکتے ہیں کہ راوی کا سامنا

وقت کی اضافیت (نظریہ آئن اسٹائن) سے تھا لیکن راوی جس ذہنی تجربہ سے دوچار ہوا اس کا کچھ سراغ ملتا ہے تو کافکا کی تحریروں میں۔ نیرّ مسعود کی کافکا سے دلچسپی تھی۔ انھوں نے کافکا کی کہانیوں کا اردو ترجمہ بھی کیا ہے۔ کافکا بظاہر مانوس اور قابلِ فہم واقعات اس طرح بیان کرتا ہے کہ وہ ناقابلِ فہم معلوم ہوتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم جو زندگی گزار رہے ہیں اس کے بارے میں ہم کچھ نہیں جانتے۔ ادراک کی یہی نارسی 'علام اور بیٹا' کا موضوع بھی ہے۔ اس تناظر میں دیکھئے تو کہانی کی قدرے طویل تمہید کی طرف دوبارہ دھیان جائے گا۔ حافظے میں جو تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں وہ آدمی کو حیران اور پریشان کرتی ہیں اور کسی طرح قابلِ فہم نہیں ہیں۔

اس طرح وقت گزرنے کے ساتھ آدمی کے سب تیقنات اور مفروضات اگر زائل نہ بھی ہوں تو سمجھ سے باہر ضرور ہو جاتے ہیں۔ آپ کچھ نہیں جانتے کہ زندگی آپ کو کس قدم پر کس صدمہ سے دوچار کرے گی۔ جو کچھ آپ پر گزرے گی آپ محض اس کے تماشائی ہوں گے۔ انسانی تجربہ کی یہ تفہیم آدمی کو مجبورِ محض ظاہر کرتی ہے اور ان تمام نظریات کے برعکس ہے جن میں آدمی کی قوتِ ارادی کو فیصلہ کن مانا جاتا ہے۔ نیرؔ مسعود کہانی کی جزویات، حقیقت نگاری کی روایت میں ترتیب دیتے ہیں۔ کہانی کی زبان میں لکھنؤ کی اردو صاف سنائی دیتی ہے لیکن کہانی کا اصل سروکار تاریخ، معاشرت اور ہمہ وقتی تغیرات سے نہیں ہے، کہانی کا موضوع زندگی سے موت کی طرف کا وہ سفر ہے جس کے کسی بھی موڑ پر کچھ نہ کچھ ایسا ہو جاتا ہے جس کی نہ توقع تھی اور نہ جس کا کوئی جواز ہے۔ ہر عالم پر حیرانی کا عالم غالب ہے۔

❁❁

سلیم سہیل

نیرؔ مسعود کا افسانہ 'مراسلہ' — ایک مطالعہ

''مکرمی! آپ کے موقر اخبار کے ذریعہ میں متعلقہ حکام کو شہر کے مغربی علاقے کی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے بڑے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ آج جب بڑے پیمانے پر شہر کی توسیع ہو رہی ہے اور ہر علاقے کے شہریوں کو جدید ترین سہولتیں بہم پہنچائی جا رہی ہیں، یہ مغربی علاقہ بجلی اور پانی کی لائنوں تک سے محروم ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس شہر کی تین ہی سمتیں ہیں۔ حال ہی میں جب میں ایک مدت کے بعد میرا اس طرف ایک ضرورت سے جانا ہوا تو مجھ کو شہر کا یہ علاقہ بالکل ویسا ہی نظر آیا جیسا میرے بچپن میں تھا۔''

(۱) رومانی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے؟ (۲) سماجی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے؟ (۳) نفسیاتی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے؟ (۴) جنسی افسانہ ہی اصل افسانہ ہے۔ (۵)........(۶)........

افسانے کے لفظ کے ساتھ رومانی، سماجی، نفسیاتی، جنسی سابقوں کی مدد سے ایک بات سمجھ میں آتی ہے کہ ان سابقوں میں اضافہ ممکن ہے۔ افسانہ رومانی ہو سکتا ہے، سماجی ہو سکتا ہے، نفسیاتی ہو سکتا ہے تو کچھ اور کیوں نہیں ہو سکتا۔ اس کچھ اور کا فیصلہ ابھی تک اردو افسانے کے ناقدین نے نہیں دیا۔ سو ہم قارئین اردو افسانے کو انہی اضافتوں کے ساتھ سمجھنے پر مجبور ہیں۔

قارئین کو اس فیصلے کے انتظار میں اپنا وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے۔ افسانہ اگر اس چلتی زندگی کا بیان ہے تو پھر ثابت ہوتا ہے کہ اسے ہم سابقوں، لاحقوں کی مدد سے نہیں سمجھ سکتے۔ زندگی اگر ہر لحہ تبدیل ہو رہی ہے (اور اس میں کیا شک ہے؟) تو پھر ہماری سمجھ کے پیمانے اتنے محدود کیوں ہیں۔

اس تحریر میں نیرؔ مسعود کی کہانی ''مراسلہ'' کو توجہ کا مرکز بنایا گیا ہے۔ نیرؔ مسعود کی اردو فکشن میں تخصیص یہ ہے کہ وہ افسانہ لکھتے ہیں، صرف افسانہ جس پر رومانی، سماجی، نفسیاتی اور جنسی افسانہ

نگاری کا ٹھپا نہیں لگ سکتا۔ افسانوی تنقید کی ان مہروں میں سے اگر کوئی ایک مہر بھی نیرّ مسعود کے افسانوں پر لگ جاتی تو آج ان کے فن پر تنقیدی تحریروں کی وضاحتی فہرستیں بن رہی ہوتیں۔ لیکن شکر ہے کہ افسانے کے ناقدین کو منٹو کی جنس نگاری اور پریم چند کے سماجی شعور کو بیان کرنے سے ہی فرصت نہیں، اگر فرصت ملی تو وہ حیات اللہ انصاری، عظیم بیگ چغتائی، سید ابوالفضل صدیقی، سید رفیق حسین، ضمیر الدین احمد، محمد احسن فاروقی، نیرّ مسعود، اسد محمد خان، حسن منظر، خالدہ حسین، محمد سلیم الرحمٰن پر ضرور کچھ لکھیں گے۔ پتہ نہیں ایسی کون سی وجوہات تھیں جن کی بنا پر یہ کہانی کار اردو فکشن کے ناقدین کی نظروں سے اوجھل رہے۔ اگرچہ اس غیاب سے ان تخلیق کاروں کی فنی و فکری چابکدستی پر تو کوئی فرق نہیں پڑا تاہم اس نوع کے احتراز سے چند استفہامیوں نے ضرور جنم لیا ہے۔ پہلا سوال تو یہی پیدا ہوتا ہے کہ ہم رائج موضوعات و اسالیب سے کب تک اپنے آپ کو دلاسے دیتے رہیں گے۔ یعنی جس کہانی کار کے ہاں ظالم اور مظلوم، جابر اور مجبور کرداروں کی بہتات ہے، وہ کہانی کار درست سمت کی طرف سفر کر رہا ہے، جبکہ اس کے برعکس جو افسانہ نگار اپنے فن کی بنیاد زندگی کی ہماہمی اور تنوع پر رکھتا ہے وہ ذہنی تلذذ کا متلاشی ہے اور بس۔ جسے ذہنی آرام کوئی کم اہم چیز ہو۔ اصل مسئلہ ذہنی تلذذ کی پھبتی نہیں، معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ ہم نے ان کہانی کاروں کی دنیا میں جھانکنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اگر ہم اس جرم کا ارتکاب کر لیتے تو ان لکھنے والوں کے باطنی حسن اور تنوع سے پُر زندگیوں کو روشن کر سکتے تھے۔ ان کہانی کاروں کی باطنی فضا قدرے مختلف ہے۔ اس فضا میں داخل ہونے سے پہلے پرانے سبق بھولنے پڑتے ہیں۔ کاش ہم اردو افسانہ نگاروں کی فہرست میں تعین قدر کے اعتبار سے اعتماد سے کام لیتے۔ جس کے لیے عمیق مطالعہ جیسی مشکل منزل سے گزرنا ہوگا۔ جو اس منتشر زندگی میں ایک خواب سا بن گیا ہے۔

''مراسلہ'' نیرّ مسعود کی کہانیوں کا مجموعہ ''عطر کافور'' کا پہلا افسانہ ہے۔ نیرّ مسعود کی کہانیوں کے چار مجموعے اب تک چھپ کر سامنے آئے ہیں۔

(۱) سیمیا (۲) طاؤس چمن کی مینا (۳) عطر کافور (۴) گنجفہ

مراسلہ کا پلاٹ پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔

(۱) پہلے حصے میں افسانہ نگار کا اپنی والدہ سے جرأت کا بیان ہے: ''میں نے ان کی اس صورت کا تصور کیا جو میری اولین یادوں میں محفوظ تھیں اور چند لمحوں کے لیے ان کے

بوڑھے چہرے کی جگہ انہیں یادوں والا چہرہ میرے سامنے آ گیا۔''

(۲) دوسرا حصہ افسانہ نگار کے بچپن کی تلاش کا سفر ہے۔اس حصے میں سفری روداد بیان کی گئی ہے:
''اپنے حساب میں بالکل سیدھی سڑک پر چلا آ رہا تھا، لیکن مجھے بارہا اس کا تجربہ ہو چکا تھا کہ دیکھنے میں سیدھی معلوم ہونے والی سڑکیں اتنے غیر محسوس طریقے پر ادھر ادھر گھوم جاتی ہیں کہ ان پر چلنے والے کو خبر بھی نہیں ہوتی اور اس کا رخ کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔''

(۳) تیسرے حصے میں افسانہ نگار اپنی والدہ کی ہدایت پر اپنے بچپن کی جگہ حکیموں والے چبوترے پر پہنچ جاتا ہے: ''مجھے ان آوازوں میں اپنی والدہ کا گھر کا نام اور اپنا بچپن والا نام بار بار سنائی دیا۔''

(۴) چوتھے حصہ میں افسانہ نگار کی ملاقات بچپن کے بھولے ہوئے لوگوں سے ہوتی ہے۔:
''تمہیں تو اب کیا یاد ہوگا، چھٹ پنے میں تم یہاں آتے تھے تو جانے کا نام نہیں لیتے تھے۔''
''تب بھی تم روتے ہوئے جاتے تھے۔'' انھوں نے لمبی سانس لی اور ان کی آواز تھوڑی کپکپا گئی۔''وقت نے بڑا فرق ڈال دیا ہے بیٹے۔''

(۵) افسانے کے پانچویں اور آخری حصے میں بچپن کی طرف مراجعت کا بیان مکمل ہوتا ہے۔ بچپن کی چھوڑی ہوئی کچھ جگہیں افسانہ نگار پھر سے دیکھتا ہے اور افسانے کا اختتام کر دیتا ہے: ''قبروں کی تعداد میرے اندازے سے زیادہ تھی، لیکن پتاور کا وہ جھنڈ غائب تھا جو ایک بہت پرانے سانپ کا مسکن بتایا جاتا تھا۔''

مراسلہ پہلی نظر میں اول، آخر ایک سادہ بیانیہ محسوس ہوتا ہے لیکن یہ بیانیہ اتنا سادہ ہرگز نہیں۔نیّر مسعود کو اس بات کا شدت سے احساس رہتا ہے کہ معنی کے بغیر حرف بے توقیر ہوتا ہے۔ نیّر مسعود کے ہاں معانی کے استخراج کے اعتبار سے بھی ایک اختصاص نظر آتا ہے ایک خوبی تو یہ نظر آتی ہے کہ معانی کی سطح اوپری ہرگز نہیں۔ایسا نہیں کہ آپ چھوتے ہی بے تکلفی سے ان کی تخلیق کردہ افسانوی دنیا میں داخل ہو جائیں۔ بھلا ایک عمر کی کمائی کو کوئی اتنی جلدی بھی لٹاتا ہے۔ نیّر مسعود قاری کو اپنے ساتھ رکھنا چاہتے ہیں۔ایسا ساتھ جو وقتی ہرگز نہ ہو۔

نیّر مسعود کہانی کی بنت میں قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کا اہتمام کرتے ہیں۔کہانی میں اسرار کو قائم رکھنے کے لیے بے جا تفاصیل سے اجتناب کرتے ہیں۔ کچھ دکھا دیتے ہیں اور کچھ

چھپا کے رکھ لیتے ہیں۔ اس عمل میں ایسا لگتا ہے جیسے انہیں اپنے قاری پر اعتماد ہو۔ اگرچہ قاری پر اعتماد کے اس عمل میں انہیں مہمل اور لایعنی افسانہ نگار بھی کہا گیا۔ مگر قاری جو پڑھتے وقت ذہن پر زور دینا پسند نہیں کرتا اس سے ایسا جواب بالکل توقع کے مطابق ہے۔

مراسلہ کو پڑھتے وقت بھی قاری کے پاس راستے کی کوئی نشانی ہونی چاہیے۔ مثلاً کہانی میں مہر کے سوا کسی کردار کا نام نہیں استعمال کیا گیا۔ مہر کا نام بھی افسانہ نگار نے نہیں بلکہ کسی اور کردار کی طرف سے ادا کیا گیا۔ اس اہتمام کی تو یہی سمجھ آتی ہے کہ بچپن کی یاد میں کرداروں کے نام لے لیے جاتے تو کہانی کا اسرار ختم ہو جاتا۔ اگر افسانہ نگار حکیموں کے گھر میں اس طرح داخل ہوتا کہ سلمیٰ نے دروازہ کھولا اور عابدہ نے چارپائی پر بیٹھنے کا کہا تو بچپن کا وہ اسرار بیان نہیں ہو سکتا تھا۔ پھر افسانہ نگار تو سب کچھ بھول بھال گیا ہے، نام کیسے یاد رہ سکتے تھے۔

مراسلہ کا آغاز حکام بالا کو لکھے گئے خط سے ہوتا ہے۔ اس خط میں اس علاقے کی پسماندگی کا ذکر کیا گیا ہے، جس علاقے میں مرکزی کردار کا بچپن گزرتا ہے۔ انسان عام حالات میں جب ایک جگہ کو چھوڑ کر دوسری جگہ چلے جاتے ہیں تو پہلی جگہ کو کم ہی یاد کرتے ہیں لیکن کچھ لوگ ایسا نہیں کرتے جیسے اس افسانے کا مرکزی کردار جو بڑا عرصہ گزرنے کے بعد توجہ دلا رہا ہے کہ حکام بالا اس علاقے میں بنیادی انسانی ضرورتیں پہنچائیں، جس علاقے میں اس کا بچپن گزرا ہے۔

نیرؔ مسعود اپنے فکشن میں کھوئے ہوؤں کو فراموش نہیں کرتے بلکہ ان کی تلاش اور تحفظ پر اپنے فن کی بنیادیں استوار کرتے ہیں۔ انسان تو ایک طرف نیرؔ مسعود کے تئیں وہ جگہیں قابل احترام ٹھہرتی ہیں جن جگہوں سے یہ کبھی وہ اپنے فکشن میں قریبی لوگوں کا بیان تقدس اور متانت سے یہ کرتے ہیں۔ ''مراسلہ'' ایک اعتبار سے بچپن، اپنی والدہ اور وہ جگہ جہاں ان کا والدہ کے ساتھ وقت گزرا ایک خراج ہے۔ ماں سے محبت ہر ایک کرتا ہے لیکن اس محبت کا بیان اور اس بیان میں توازن کسی کسی کے حصے میں آتا ہے۔ توازن ان کے افسانوں کا بنیادی وصف ہے۔ ایسا نہیں کہ ہم افسانے کے نام سے آدھے سے زیادہ افسانہ جان لیں ''مراسلہ'' ایسا نام ہے کہ بہ ظاہر لگتا ہے کہ کوئی خبر ہوگی لیکن اس کی بنت ماضی کی تصویر بناتی نظر آتی ہے۔ ماضی سے محبت اور اس کے بیان پر فخر ایک اعتبار سے تہذیبی تفاخر ہی ہوتا ہے۔

مراسلہ کے مطالعہ سے ایسا لگتا ہے کہ لکھنے والے کا بچپن نہایت شائستہ لوگوں میں گزرا

یہاں پرانی اقدار کا احترام اس معاشرت کی ذہنی صحت کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ افسانے میں بیگم کے چہرے پر پریشانی کے آثار اس وقت نمودار ہوتے ہیں جب ایک جوان لڑکی یعنی مہر مرکزی کردار کے سامنے آنے لگتی ہے۔ یعنی اس تہذیب میں اس بات کو اچھا نہیں سمجھا جاتا تھا کہ جوان لڑکی کسی اجنبی کے سامنے آئے۔ یہ سب کچھ آج کی معاشرت کو ہی شوبھا دیتا ہے۔ جس میں تہذیبی قدروں کو کس آسانی سے تماشا بنا دیا گیا ہے۔ آج کا انسان ترقی کرنا چاہتا ہے چاہے اسے اس منزل تک پہنچنے کے لیے اقدار کو قربان ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔ مستقبل پر ماضی کو قربان کرنے کا یہ سودا اتنا آسان نہیں جتنا لوگ سمجھ رہے ہیں۔ ''مراسلہ'' میں دکھایا جانے والا یہ گھر تہذیبی اقدار کا گھر ہے۔ اس گھر میں گزرے ہوئے زمانے کے لوگ بھی ہیں اور نئی نسل بھی براجمان ہے۔ افسانہ نگار نے کہیں بھی تبصرہ نہیں کیا کہ ماضی اچھا تھا یا مستقبل اچھا نہیں ہے۔ ماضی کے لوگ بھی آپ کے سامنے ہیں اور مستقبل کی پیداوار بھی دکھائی گئی ہے۔ اس تمام کیفیت کا بیان براہ راست نہیں۔ آپ خود ان کرداروں کے کردار خصائص سے جان سکتے ہیں کہ کون کیا ہے اور کیسا ہے۔ مرکزی کردار کی اس گھر میں آمد اس کا ذاتی فیصلہ نہیں بلکہ یہاں بھی والدہ سے محبت جیسی نفیس قدر اسے اس گھرانے کے ہاں لے آئی ہے۔ مرکزی کردار جن لوگوں سے آ کر ملتا ہے ان لوگوں نے بھی اسے یکسر فراموش نہیں کیا بلکہ جس سبھاؤ سے وہ ماضی کی قدریں پروان چڑھی تھیں۔ اسی سبھاؤ سے وہ ایک ایک کر کے یاد آتی ہیں۔ یہ یادا کیلے مرکزی کردار کا اثاثہ نہیں بلکہ ہر اس جدا ہونے والے کے لیے تسلی ہیں جو ایک زمانے بعد اپنے بچپن کو یاد کرتا ہے۔ کچھ چیزیں کچھ کچھ مقامات انسانی زندگی میں ایسے آتے ہیں جنہیں وہ چھوڑنا بھی چاہے تو نہیں چھوڑ سکتا، بھولنا بھی چاہے تو نہیں بھول سکتا۔ وہ جگہیں وہ لوگ انسانی لاشعور میں ٹھکانے کر لیتے ہیں اور شکلیں بدل بدل کر اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔ کبھی کہانی کی صورت میں کبھی گیت کی صورت میں، کبھی خواب کی صورت میں اور فردان کہانیوں سے اپنی زندگی کی خالی جگہیں پُر کرتا رہتا ہے۔

''کیا مہر آئی ہیں؟'' انھوں نے اپنے آپ سے پوچھا۔ مجھے ان کے آسودہ چہرے پر پہلی بار فکر کی ہلکی سے پرچھائیں نظر آئی۔''

مراسلہ کا پلاٹ اور جزئیات نگاری کا اندازہ آپ اس بات سے کر سکتے ہیں کہ افسانہ

سورج نکلنے کے کچھ دیر بعد سے شروع ہوتا ہے اور ایک دن کا زمانی دورانیہ مکمل کرنے کے بعد شام کے وقت ختم ہو جاتا ہے۔ (غنودگی، اگر نیند کی علامت ہے تب) کیونکہ مرکزی کردار اور بیگم دونوں پر غنودگی چھا جاتی ہے۔

افسانہ "مراسلہ" ہماری توجہ اس اہم مسئلے کی جانب مبذول کرواتا ہے کہ نیّر مسعود جیسے لوگ تہذیبوں کا حافظہ ہوتے ہیں جو تہذیبیں اپنے فخر بھول جاتی ہیں ان کا حال ایسا ہو جاتا ہے جیسا اقوام عالم میں ہمارا حال ہے۔

معید الرحمٰن

نیرّ مسعود کی غالب شناسی

نیرّ مسعود (۲۰۱۲-۱۹۳۶ء) کے علمی اکتسابات کا دائرہ فکشن، ترجمہ، تحقیق کے علاوہ فارسی اور اردو کلاسیکی شاعری کے مطالعے کو محیط ہے۔ بیدل، عرفی، نظیری، میر تقی میر، انیس، نظیر اکبر آبادی اور غالب ان کی خصوصی دلچسپیوں کا مرکز رہے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کلاسیکی شعراء میں انیس کے بعد نیرّ مسعود کے ذوق و ذہن پر سب سے زیادہ غالب اور اس کا کلام مستولی رہا ہے۔ اس کا اندازہ ان تحریروں سے ہوتا ہے جو انھوں نے غالب اور اس کے کلام کے مختلف پہلوؤں پر سپرد قلم کیا ہے۔ تعبیر غالب (۱۹۷۳ء) نیرّ مسعود کی باضابطہ ایک کتاب ہے جس میں کلام غالب کی تشریح و تجزیہ کے علاوہ غالب اور رجب علی بیگ سرور اور قاطع برہان جیسے موضوعات پر فکر انگیز مضامین ہیں۔ اس کے ماسوا کلام غالب کے مختلف جہات پر تقریباً نو دس مضامین ہیں جو وقتاً فوقتاً اہم رسائل میں شائع ہو کر شائقین غالب کی ضیافت طبع کا سامان فراہم کرتے رہے ہیں۔

غالب پر نیرّ مسعود کی تمام تحریروں کو مطالعہ کی سہولت کے لیے تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(۱) پہلی قسم کے تحت وہ تحریریں ہیں جو کلام غالب کے تجزیہ و تنقید پر مبنی ہیں جس کا بیشتر حصہ تعبیر غالب میں شامل ہے۔ اس کے علاوہ متعدد مضامین ہیں، غالب کا ایک استعارہ (مطبوعہ اردو ادب ۱۹۷۲ء) غالب کا تنقیدی شعور مطبوعہ (غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۱ء)، عہد جدید میں غالب کی مقبولیت کے اسباب (مطبوعہ غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۷ء)، غالب کے یہاں معنی کی پیش رفت (مطبوعہ غالب نامہ، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۶ء)، غالب کا غیر متداول کلام (مطبوعہ غالب نامہ،

جولائی ۱۹۹۹ء)، غالب کا نعتیہ کلام (فارسی) مطبوعہ غالب نامہ، ۱۹۹۴ء) اس زمرے میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

(۲) دوسری قسم کے ذیل میں وہ مضامین شامل کیے جاسکتے ہیں جو غالب پر لکھی گئی تنقید و تحقیق کے محاکمے سے عبارت ہیں۔ غالبیات اور مسعود حسن رضوی ادیب (مطبوعہ غالب نامہ، جنوری ۱۹۷۶ء)، موازنہ ہوس و غالب (مطبوعہ غالب نامہ، جنوری ۱۹۸۵ء)، یگانہ اور تنقید کلام غالب (مطبوعہ غالب نامہ، جولائی ۱۹۹۶ء)، محققین غالب: حالی بحوالہ یادگار غالب (مطبوعہ غالب نامہ، ۱۹۹۷ء) کے عنوانات پیش کیے جاسکتے ہیں۔

(۳) تیسری قسم کے تحت مضمون بعنوان ''قاطع برہان'' کو رکھا جاسکتا ہے، جس میں محمد حسین برہان کے لغت برہان قاطع پر غالب کے استدراکات کا بھی تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ یہ مضمون ''تعبیر غالب'' میں شامل ہے اور نیا دور ۲۶ر جنوری ۱۹۶۹ء میں بھی شائع ہو چکا ہے۔

اس مقالے میں نیّر مسعود کی ان تحریروں کو موضوع بنایا گیا ہے جو کلام غالب کی تشریح و تجزیہ اس کی شاعری کے مختلف جہات پر مبنی تنقیدی مطالعہ پر مشتمل ہیں۔

کلام غالب کی تشریح و تجزیہ کے حوالے سے سب سے اہم وہ حصہ ہے جو تعبیر غالب میں شامل ہے۔ جس میں غالب کے تقریباً اٹھارہ سے بیس اشعار کی تشریح، تجزیہ اور تفہیم پیش کی گئی ہے۔ عنوان کتاب سے تعبیر کا وہ تصور ذہن میں آتا ہے جس میں کسی نظریے کی روشنی میں معنی کی معنویت تلاش کی جاتی ہے۔ تعبیر سے ایک ایسی قرات کا تصور قائم ہوتا ہے جس میں قاری فعال کردار ادا کرتے ہوئے متن اور متعلقہ صنف کی رسومیات کو مدنظر رکھتے ہوئے دیگر علوم سے مستفاد تصورات کے تناظر میں مطالعہ متن کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ قاری خود کو محض متن کے مطالبات تک محدود نہیں رکھتا بلکہ اپنے سابقہ علم اور تجربے کی روشنی میں زیر مطالعہ متن کی نئی بازیافت کرتا ہے۔ تصور تعبیر کسی ایک معنی کے حتمی ہونے سے انکار کرتا ہے۔

تعبیر غالب اس طرح کے تصور تعبیر سے قدرے مختلف نہج کی حامل کتاب ہے۔ اس میں کلام غالب کی تشریح و تجزیہ مشرقی اصول شعر اور جدیدیت سے وابستہ تصورات شعر بروئے کار لائے گئے ہیں۔ جن اشعار کا تجزیہ کیا گیا ہے وہ مشکل، مبہم اور فارسی تراکیب سے مملو ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ انتخاب شعوری ہے اور مصنف ان اشعار کو غالب کا عمدہ کلام تسلیم کرتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی بھی غالب کے مشکل کلام کو غالب کی عمدہ تخلیقی کاوش قرار دیتے ہیں۔ نیر مسعود کے تجزیے کا طریقہ یہ ہے کہ وہ پہلے موضوع بحث شعر کی وہ تشریحات پیش کرتے ہیں جو اس سے قبل شارحین نے بیان کی ہیں۔ ان شارحین میں عام طور پر نظم طباطبائی، حسرت موہانی، بیخود موہانی، جوش ملسیانی، نیاز فتحپوری، عبدالباری آسی، ناطق گلاوٹھی اور یوسف سلیم چشتی جیسے نامور شارحین ہوتے ہیں۔ ان شرحوں سے اگر اتفاق ہو تو کوئی نیا نکتہ پیش کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ اختلاف کی صورت میں اکثر یوں تبصرہ کرتے ہیں کہ شعر کو نثر کے پیرایے میں بیان کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ کبھی کہتے ہیں کہ یہ مفہوم مسلمات شاعری کے خلاف ہے، کبھی کہتے ہیں کہ محاورہ کے غلط مطلب لیے گئے، کبھی یوں جرح کرتے ہیں کہ تشبیہ واستعارہ کی غایت کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ لغوی معنی کو استعاراتی معنی پر محمول کیا گیا اور استعاراتی معنوی کو لغوی معنی میں لیا گیا۔ مبتدا و خبر کے اصل مقام کو سمجھنے میں سہو ہوا۔ نیر صاحب کے ان تبصروں کے ضمن میں عرض یہ کرنا ہے کہ عام طور پر یہی وہ بنیادیں ہیں جن سے دو قارئین کے درمیان اخذ معنی کے عمل میں اختلافات رونما ہوتے ہیں۔ اور یہ امر واقعہ ہے کہ کثرت معنی کا ظہور انہی نکتوں کا مرہون ہوتا ہے۔ نیر صاحب غالب کا ایک شعر نقل کرتے ہیں:

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

اس شعر کی تشریح میں دو مستند قارئین کے درمیان اختلاف ہوتا ہے۔ نیر صاحب، شمس الرحمٰن فاروقی کی تشریح بیان کرتے ہیں: ''آشفتہ حالی اور پریشان خاطری نے دل سے عشق کا داغ ہی مٹا ڈالا ظاہر ہوا کہ عشق کے داغ کی حقیقت محض دھویں کی تھی جو رگڑ نے مانجھنے سے صاف ہو جاتا ہے۔'' (بحوالہ تعبیر غالب، ص)

نیر صاحب اس پر اپنی بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہوئے یوں اعتراض وارد کرتے ہیں کہ فاروقی صاحب نقش سویدا کیا درست کا مفہوم نقش سویدا مٹا دیا لیتے ہیں، یہ مفہوم درست نہیں۔ دوسرا اعتراض یہ کرتے ہیں کہ لفظ سویدا سے فاروقی صاحب لغوی معنی مراد لیتے ہیں یعنی سیاہ شے۔ تیسرا اعتراض یہ کرتے ہیں کہ دود بمعنی دھواں سے جلد زائل ہونے والی شے مراد لیا گیا ہے۔ نیر صاحب نقش سویدا کیا درست سے مراد نقش سویدا کی تکمیل مراد لیتے ہیں اور سویدا سے دل پر

پڑنے والا سیاہ نقطہ مراد لیتے ہیں۔ وہ سویدا انسان کے دل پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر معتدل کیفیت سے تشکیل پانے والی چیز ہے۔ دود اور داغ کے سلسلے میں نیر صاحب کا موقف یہ ہے کہ 'دود اور داغ' استعارہ استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اصلی معنی دے رہے ہیں یعنی دود سے آشفتگی یا عشق کی شوریدگی وغیرہ مراد نہیں ہیں اور دود سے پیچ و تاب کا مفہوم لیا گیا ہے۔

نیر صاحب اس شعر کا مفہوم یوں بیان کرتے ہیں:

''آشفتگی نے سویدا کے نقش کی تکمیل کی۔ دوسرے مصرعے میں شاعر اس حقیقت سے مطابقت رکھنے والی ایک اور حقیقت کی توثیق کرتا ہے۔ وہ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح آشفتگی سویدا کا سبب بنی اسی طرح خارجی دنیا میں دھواں داغ کا سبب بنا۔ اس مماثلت عمل کے بیان کا اصل لطف اسی میں مضمر ہے کہ آشفتگی دود سے سویدا داغ سے مماثل ہے۔''

(تعبیر غالب، ص:۲۳-۲۴)

ایک حقیقت کے ذریعہ دوسری حقیقت کو پیش کرنے کا طریقہ سبک ہندی کے اہم خصائص میں ہے۔ یہ غالب کا محبوب طرز اظہار رہا ہے۔ نیر صاحب لکھتے ہیں:

''ترسیل خیال کے لیے عام حقیقتوں کو تصرف میں لانا اور استنباط نتائج کے لیے مماثل حقیقتوں کو تلاش کرنا اس ادبی روایت کا نشان امتیاز ہے جس کے آخری علمبردار مرزا غالب تھے۔ غالب شناسی کے لیے اس روایت کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔'' (تعبیر غالب، ص:۱۸)

اس بات کی چنداں وضاحت کی ضرورت نہیں کہ نئی تنقید میں شعری متن کے ایک ایک لفظ کو تشکیل معنی کے عمل میں اہم خیال کیا جاتا ہے۔ نیر صاحب ایک ایک لفظ کے لغوی مفہوم، استعاراتی مفہوم اور اس کے مختلف طریقہ استعمال پر توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ اس بات پر غور کرتے ہیں کہ مطلوبہ مفہوم میں اس شاعر کے کلام میں یا فارسی اور اردو کے کسی شاعر کے یہاں استعمال تو نہیں ہوا ہے۔ اگر ہوا ہے تو اس سے استدلال کرتے ہیں۔

نیر صاحب کے تجزیوں کی ایک امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ مفہوم تک رسائی کے لیے متن کی داخلی صورت حال کو سوالات کی شکل عطا کرتے ہیں۔ یہ سوالات کلاسیکی شعریات پر مبنی ہوتے ہیں۔ سوالات سے نئے نئے تناظر کا پیدا ہونا فطری امر ہے۔ اس سے معنی کے مختلف ابعاد روشن ہوتے ہیں۔ گیڈمر نے اپنی کتاب Method and Truth میں متعدد معنی پیدا کرنے کے

لیے اس طریقے کو موثر قرار دیا ہے۔ معنی کی متعدد جہتوں کو سامنے لانے کے لیے نیر صاحب کا یہ بھی مرغوب طرز ہے کہ وہ شعر میں مختلف مرکز ثقل تلاش کرتے ہیں۔ ظاہر بات ہے کہ اس سے معنوی بوقلمونی پیدا ہو جاتی ہے۔ متن کے منکشف کرنے کا ایک طریقہ نیر صاحب نے یہ بتایا ہے کہ متن سے پیدا شدہ متضاد رویوں کو اجاگر کر کے نئے جہان معنی کی سیر کراتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ طرز تشریح غالب کے شعر سازی کے اس عمل سے حاصل کیا ہے۔ جس میں وہ زندگی کے تناقضات کو واضح کرتے ہیں یا اسے تحلیل کر کے نیا تصور حیات ایجاد کرتے ہیں۔

ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔ غالب کا شعر ہے:

قفس میں ہوں اگر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
میرا ہونا برا کیا ہے نوا سنجان گلشن کو

اس شعر کے تحت نظم طباطبائی، حسرت موہانی، عبدالباری آسی، بیخود موہانی، ناطق گلاوٹھی اور یوسف سلیم چشتی کی تشریحات نقل کی گئی ہیں۔ نیر صاحب ان شارحین کی تشریحوں کو تقریباً یکساں مفہوم کا حامل سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو بات شعر میں کہی گئی ہے وہی بات الفاظ بدل کر نثر میں دہرائی جا رہی ہے۔ وہ مفہوم یہ ہے کہ نیر صاحب کے الفاظ میں نوا سنجان گلشن کو اگر میرا شیون ناپسند بھی ہو تو اب جب کہ میں قفس میں اسیر ہوں ان کو میرا وجود کیوں ناگوار ہے۔ (تعبیر غالب، ص: ۱۹۴)

غالب کے استفہامیہ لہجہ کی شاعری کو متعدد ناقدین نے موضوع بحث بنایا ہے۔ جن میں اسلوب احمد انصاری اور شمس الرحمٰن فاروقی کے نام نمایاں ہیں۔ ان حضرات نے استفہام کے مابعد الطبیعاتی مباحث اور استفہامی لہجے سے متعدد معنی پر کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں، ان مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ نیر مسعود نے قدرے الگ انداز میں غالب کی استفہامیہ شاعری کا مطالعہ کیا۔ نیر صاحب نے استفہام کو ایک اہم طرز مطالعہ Method کے طور پر قبول کیا۔ نیر صاحب رقم طراز ہیں:

> ''غالب کے بیشتر سوالیہ شعروں میں جب تک سوال کا تجزیہ نہ کر لیا جائے اس وقت تک شعر کا مفہوم مکمل نہیں ہو سکتا...... جن شعروں میں کوئی سوال نہیں کیا گیا ہے ان میں بھی مفہوم تک پہنچنے کا مناسب طریقہ اکثر یہی ثابت ہوتا ہے کہ ان شعروں سے پیدا ہونے والے سوالوں اور ان کے امکانی جوابوں پر غور کیا جائے یہاں تک کہ ظاہری الفاظ کی تہوں میں چھپے ہوئے غیر ملفوظی مفاہیم سامنے آ جائیں۔'' (تعبیر غالب، ص: ۱۹۵)

زیرِ مطالعہ شعر کو وہ مختلف سوالات کے پس منظر میں سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ شعر کا بظاہر سادہ اور آسان مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ میں قفس میں قید ہوں میرا نالہ و شیون پھر نواسنجان گلشن کو کیوں ناگوار گزرتا ہے۔ نیر صاحب یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ آخر اس ناگواری کا سبب کیا ہو سکتا ہے۔ پھر دوسری صورت حال کا ذکر کیا گیا ہے وہ یہ کہ ''پہلے مصرع سے ظاہر ہو رہا تھا کہ نواسنجان گلشن کو میرا شیون ناگوار ہے مگر دوسرا مصرع شیون کا ذکر نہیں کرتا بلکہ بتا رہا ہے کہ نواسنجان گلشن کو میرا ہونا یعنی میرا وجود ناگوار ہے وہ وجود قفس میں ہی سہی، ناگواری کے سبب میں یہ تبدیلی کیوں؟ یہ ایک نیا سوال ہے۔ (تعبیر غالب، ص: ۱۹۶)

نیر صاحب اس سوال کا جواب شعر کے اندر ہی تلاش کرتے ہیں۔ نواسنجان گلشن اور شعر کے متکلم کو قطبین (Binary opposite) پر تصور کر کے سوال کا جواب تلاش کرتے ہیں۔ نیر صاحب کے مطابق نواسنجان گلشن میں تصنع ہے اور متکلم کا شیون حزنیہ اور فطری ہے۔ اس میں اثر انداز ہونے کی صلاحیت زیادہ ہے۔ جوش نوائی کا نتیجہ اسیری ہوتا ہے۔ اس تصور کی تصدیق کے لیے نیر صاحب کسی سیاسی، سماجی اور معاشی نقطۂ نظر سے تائید حاصل کرنے کے بجائے شعری روایت سے استدلال کرتے ہیں۔ میر کا شعر ہے:

چھوٹتا کب ہے اسیر خوش بیاں
قید سے اپنی رہائی ہو چکی

یہی وہ مقام ہے جہاں متن کے مطالبے کو پورا کرنے والے قاری اور مختلف علوم سے مستفاد نظریات کی روشنی میں قرات کرنے والے قاری کے درمیان حد فاصل قائم ہو جاتا ہے۔ نیر صاحب کلاسیکی روایت کے پروردہ ہیں اس حقیقت کا اظہار یہاں ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعر کے لسانی رموز سے جس قدر آگاہ ہیں ان کے معاصرین میں استثنائی صورتوں کے علاوہ اس کی نظیر نہیں ملتی ہے۔ فنی باریکیوں اور لسانی اسرار کے توسط سے انھیں نئے معنی تک رسائی کا ایسا ملکہ حاصل ہے جو انھیں اپنے معاصرین میں ممتاز و منفرد مقام عطا کرتا ہے۔

نیرؔ مسعود شعر کے متکلم کے وجود کو ناگوار سمجھنے کے چھ وجوہ بیان کرتے ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ نیر صاحب کے بیان کی تلخیص پیش ہے۔ نوانسجان گلشن کو متکلم کے شیون کے بہتر ہونے کا احساس (۲) نواسنجان گلشن کے اپنے احساس کمتری کو چھپانے کی کوشش

(٣) نواسنجان گلشن کا اپنا بھرم قائم رکھنے کی کوشش (٤) متکلم کی گرفتاری نے اس کی برتری ثابت کردی۔ (٥) متکلم کا وجود نواسنجان گلشن کے احساس کمتری میں اضافے کا سبب (٦) متکلم گلشن میں رہے یا قفس میں دونوں صورتوں میں نواسنجان گلشن کی آزردگی کا باعث۔

تعبیر غالب میں زیر بحث اکثر اشعار کے چھ سات مفاہیم بیان کرنے کا اہتمام ملتا ہے۔ نیر صاحب کے پیش کردہ مفاہیم پر یہ سوال ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ یہ مفاہیم کثرت معنی کے نمونے ہیں یا ایک ہی معنی کی مختلف جہتیں ہیں۔ کیا ایک ہی معنی کی متعدد جہتوں کے بیان پر کثرت تعبیر کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ان میں درست تشریح کون سی ہے۔ اسی شعر کی تشریح کے اخیر میں نیر صاحب ایک اور بحث شروع کرتے ہیں۔ کسی معنی کی مسلسل ومکرر پیش رفت کی بحث۔ نیر صاحب کے مطابق ایک طرف نواسنجان گلشن کے احساس کمتری میں شعر کے متکلم کے شیون کے بہتر ہونے کے سبب اضافہ ہو رہا ہے اور دوسری طرف متکلم کے حالت اسیری میں ہونے اور نواسنجان گلشن کے متکلم کا شیون ناگوار گزرنے کے سبب متکلم کے شیون میں اضافہ ہو رہا ہے۔ نیر صاحب اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اسی کے ساتھ ساتھ شعر کی معنویت متحرک تر ہوتی جائے گی۔ (تعبیر غالب، ص: ۲۰۱)

نیر صاحب کے نزدیک شدت کے ساتھ معنی کی مسلسل تکرار ایک اہم شعری وصف ہے۔ اس ضمن میں ان کا ایک مضمون ہے، غالب کے یہاں معنی کی پیش رفت (مطبوعہ غالب نامہ، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۶ء، ص) نیر صاحب کا بیان ہے کہ اس شعر میں تحرک وتسلسل موجود ہے لیکن پیش رفت موجود نہیں ہے۔ یہ شعر کی قائم صورت حال کا ذکر کرتا ہے۔ اس تصور کی مزید وضاحت کے لیے غالب کا شعر پیش کرتے ہیں:

تم وہ نازک کہ خموشی کو فغاں کہتے ہو
ہم وہ عاجز کہ تغافل بھی ستم ہے ہم کو

اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ محبوب اس قدر نازک ہے کہ عاشق کی خموشی بھی اس کے لیے آہ ونالہ کا اثر رکھتا ہے اور عاشق اس درجہ نازک دل ہے کہ محبوب کا تغافل جو محبوب کی ادا ہے اس کے لیے ستم ہے۔ محبوب کے تغافل کے سبب عاشق جب فریاد کرتا ہے تو محبوب کی نزاکت طبع کے سبب عاشق کی فریاد محبوب کے لیے پریشانی کا باعث ہوتی ہے۔ محبوب کی مزید آزردگی عاشق کی فغاں کا سبب بنتی ہے۔ نیر صاحب اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ اسی مناسبت سے شعر میں معنی آگے بڑھ رہے

ہیں اور صورت حال سنگین سے سنگین تر ہوتی جارہی ہے۔ (غالب نامہ، جنوری ۱۹۹۶ء، ص:)

نئی تنقید میں متحرک پیکر کا ذکر ضرور ملتا ہے لیکن نیر صاحب نے جس معنوی تحرک کو پیش کیا ہے وہ ان کی انفرادی فکر ہے۔

نیر صاحب کا ایک مضمون ہے ''غالب کا ایک استعارہ'' (مطبوعہ اردو ادب، ۱۹۷۲ء) یہ مضمون ایک شعر کی تشریح کی صورت میں تعبیر غالب میں شامل ہے۔ شعر ہے:

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ، آبدار تھا

کلام غالب میں استعارہ کے استعمال کے ضمن میں نظم طباطبائی سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی تک اکثر ناقدین نے غالب کے استعارہ کو کثرت معنی کی اساس قرار دیا ہے۔ کلام غالب میں اگر استعارہ آجائے تو وہ محض ایک صنعت یا محض انسانی تجربے کے کسی ایک پہلو پر حاوی نہیں ہوتا ہے بلکہ اپنے جلو میں معنی کی کائنات سموئے ہوتا ہے۔

نیر مسعود کے مطابق اس شعر کا مرکزی مضمون فریب وفا ہے۔ وہ اس پورے شعر کو ایک استعارہ تسلیم کرتے ہیں۔ شعر کے مختلف لفظی تلازمات کی بنیاد پر متعدد معنی بیان کرنے کے بعد یہ ثابت کرتے ہیں کہ یہ شعر ایک مکمل استعارہ ہے۔ استعارہ انسانی تجربے کا اظہار ہوتا ہے۔ انسانی تجربے کو دشت دغا سے تطبیق دینے کے بعد یوں اظہار خیال کیا ہے۔

''اگر استعارہ انسانی تجربے کے کسی ایک پہلو پر حاوی ہے تو بھی استعارہ مکمل ہے۔
اگر مختلف پہلوؤں پر حاوی ہے تو استعارہ غیر معمولی ہے اور اگر کسی مکمل انسانی تجربے پر
حاوی ہے تو استعارہ اعجاز ہے۔ غالب کا یہ استعارہ اعجاز ہے۔'' (تعبیر غالب، ص:۱۳۳)

نیر صاحب کی ہر تحریر کلیشے کے سحر سے آزاد ہوتی ہے۔ وہ ہمیشہ نئے مباحث کو فروغ دینے والی ہوتی ہے۔ نیر صاحب کا ایک مضمون ہے ''غالب کا تنقیدی شعور اپنے اردو شعروں کی تشریح کے آئینے میں۔'' (مطبوعہ غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۱ء)

اس میں مضمون نگار نے ان تبصروں اور آرا کو موضوع بنایا ہے جو غالب نے اپنے خطوط میں اپنے دوستوں اور اپنے معاصرین کے کلام پر دی ہیں مثلاً کیا پاکیزہ زبان ہے، الفاظ متین معانی بلند، اس کے علاوہ غالب نے شعر کی جو تعریف بیان کی ہے، معشوقہ پری پیکر ہے، تقطیع

شعر اس کا لباس ہے اور مضامین اس کا زیور ہے، دیدہ وروں نے شاہد سخن کو اس لباس اور اس زیور میں رولش ماہ تمام پایا ہے۔ (بحوالہ غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۱ء، ص:)

نیر صاحب نے ان عمومی بیانات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ غالب کا تنقیدی شعور مشکوک تھا...... ہماری تنقید اور اس کے فیصلوں میں جس عمومیت زدگی کی شکایت عام ہے اس کی خشت اول غالب نے رکھی تھی۔ (غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۱ء، ص:۱۴۷)

نیر صاحب کے دلائل کے سامنے سر تسلیم خم کرنے کے سوا کوئی چارہ نہیں البتہ ان کے اس دعویٰ سے یہ مفروضہ مشکوک ٹھہرتا ہے کہ شاعر جس درجہ کا ہوتا ہے اس کا تنقیدی شعور اتنا ہی توانا ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ عرض کرنا ہے کہ نقاد اور تخلیق کار دونوں کی صلاحیتیں یکساں نوعیت کی حامل ہوتی ہیں بس دونوں میں فرق یہ ہے کہ شاعر میں وجدانی استعداد کا غلبہ ہوتا ہے اور تضاد میں تعقلی استعداد حاوی ہوتی ہے۔

مضمون نگار نے کلام غالب کی ان تشریحات سے بحث کی ہے جو خود غالب نے کی تھی۔ غالب کا شعر ہے:

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

نیر صاحب غالب کے ذریعہ کی گئی اس شعر کی شرح نقل کرتے ہیں: ”اس میں کوئی اشکال نہیں جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں۔ شاعر اپنا قصد کیوں بتائے کہ میں کیا کروں گا، مبہم کہتا ہے کہ کچھ کروں گا۔ خدا جانے شہر میں یا نواح شہر میں تکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے۔ (بحوالہ غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۱ء، ص:۱۵۰)

نیر صاحب اس تشریح کو کمزور قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ دراصل یہ تشریح صرف دوسرے مصرعے کی ہے اور اس کی رو سے پہلا مصرعہ تمام کا تمام حشو محض ہو کر رہ جاتا ہے۔

اس نوع کی متعدد مثالوں کی روشنی میں نیر صاحب نے یہ نتیجہ مستنبط کیا ہے کہ غالب اپنے اردو کلام کے بدترین شارح ٹھہرتے ہیں۔ نیر صاحب نے چند تشریحوں کی روشنی میں غالب کو اپنے اردو کلام کا بدترین شارح تو ٹھہرا دیا لیکن اس دعویٰ کو خود ان کا وجدان قبول کرنے سے قاصر ہے۔ وہ اسی مضمون میں آگے لکھتے ہیں۔ ”اس سے یہ گمان نہیں کرنا چاہیے کہ وہ خود اپنے کلام کے معنوی پیچ و خم

اور وسعت سے واقف نہیں تھے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو شعروں کی تشریح کے وقت ان کی خوداعتمادی رخصت ہوجاتی تھی۔ درحالے کہ اپنے فارسی شعروں کی تشریح وہ بڑے اعتماد کے ساتھ دل لگا کر کرتے ہیں۔ (غالب نامہ، جولائی ۱۹۸۱ء، ص:۱۵۶)

اسی مضمون میں غالب کی تشریح کے معنی خیز ہونے کی مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر پیش کرتے ہیں:

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

غالب اس شعر کی تشریح یوں کرتے ہیں: شب غم کا جوش یعنی اندھیرا ہی اندھیرا ظلمت غلیظ سحر ناپید گویا خلق ہی نہیں ہوئی ہاں ایک دلیل صبح کے وجود پر ہے یعنی بجھی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیل صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے کہ جس گھر میں علامت صبح موید ظلمت ہوگی وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔ (بحوالہ غالب جولائی ۱۹۸۱ء، ص:۱۵۷)

نیرّ مسعود نے غالب کے غیر متداول کلام پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ غالب کے غیر متداول کلام پر تحقیقی نوعیت اور اس میں مندرج اشعار کی فنی اہمیت پر متعدد مضامین سپرد قلم کیے جا چکے ہیں۔ حالیہ دنوں میں نسخہ حمیدیہ کی بازیافت اہل اردو کے لیے ایک مژدہ جانفزا ہے، جس کا سہرا اولاً شہاب ستار اور ثانیاً مہر افشاں فاروقی کے سر جاتا ہے۔ ظفر احمد صدیقی نے اس کی ڈیجیٹل شکل حاصل کر کے اس کی بازیافت تک کی روداد اور اس کی ادبی معنویت پر ایک تحقیقی مضمون بھی تحریر کیا ہے۔ اس جملہ معترضہ کے بیان کے بعد یہ عرض کرنا ہے کہ نیرّ مسعود نے اس مضمون کے غیر متداول نسخے سے غالب کے اظہار برات کے وجوہ تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیر صاحب نے ان اشعار کو ایک قلم چاک کرنے کے دعویٰ کا سبب غالب کی نفسیاتی الجھنوں کو قرار دیا ہے۔ غالب کو اس بات کا بحسن وخوبی ادراک تھا کہ اہمال سے مبہم اشعار اس کی عمدہ تخلیقی کاوشوں کا مظہر ہیں۔ لیکن اپنے معاصرین کے حملوں کی تاب نہ لاکر غالب نے اسے منسوخ قرار دیا۔ اس ضمن میں نیر صاحب کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

”آخرکار اپنے عزیز کلام کی بے رحمانہ تنقید بلکہ بے حرمتی غالب کی نفسیاتی گتھی بن گئی

اور وہ مشکل گوئی کے الزام سے ہمیشہ خوف کھاتے رہے۔ اپنے متداول دیوان کے قدرے مبہم اور تہہ دار شعروں کی تشریح کا مطالبہ ان کو گھبراہٹ میں مبتلا کر دیتا تھا اور وہ ان شعروں کے بالکل سطحی معنی بتا کر کبھی کبھی ان کی محض نثر کر کے انھیں سیدھا سادھا کلام ظاہر کرتے تھے۔ اسی نفسیاتی گتھی کے اثر سے اپنا ابتدائی پیچیدہ کلام ان کو اپنے خلاف فرد جرم معلوم ہونے لگا اور انھیں احساس ہو گیا کہ اردو غزل کا روایتی ماحول اس کلام سے وحشت کھاتا ہے۔'' (غالب نامہ، جولائی ۱۹۹۹، ص: ۹۲)

شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اپنے مضمون ''غالب کی مشکل پسندی'' (مشمولہ شعر، غیر شعر اور نثر، ص: ۳۸۲) میں غالب کے دور اول کے اشعار کو طاق نسیاں کرنے اور آخر میں سادگی اور سلاست کو پیچیدگی اور معنی آفرینی پر ترجیح دینے کے درمیان غالب کے متضاد رویوں کا ذکر کیا ہے۔ فاروقی صاحب کی تحریر سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ غالب کا قلبی میلان مشکل پسندی اور پیچیدگی فکر کی جانب تھا۔ دور اول کے کلام کو یک قلم چاک کر دینے کا اعلان ان دیگر بیانات میں سے تھا جو وہ مصلحت کے پیش نظر دیا کرتے تھے۔

عہد جدید میں غالب کی مقبولیت کے اسباب پر تقریباً اس عہد کے اکثر ناقدین نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ آل احمد سرور، خلیل الرحمٰن اعظمی، اسلوب احمد انصاری اور شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ علمائے ادب نے مختلف عنوانات سے اس عہد کے مسائل سے افکار غالب کو ہم آہنگ قرار دیا ہے۔ ''عہد جدید میں غالب کی مقبولیت کے اسباب'' (مطبوعہ غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی ۱۹۸۷ء) کے عنوان کے تحت عہد جدید میں غالب کی معنویت کے عوامل و محرکات کا تجزیہ کیا ہے۔ نیر صاحب نے غالب کی مقبولیت کی بنیاد ان اشعار کو بتایا ہے جنھیں چیستاں اور مہمل سمجھ کر غالب نے منسوخ کرنے کا اعلان کیا اور معاندین نے انھیں نالائق اعتنا تسلیم کیا۔ ان اشعار کو مرکز بحث بنانے کا سہرا جدیدیت سے وابستہ تنقیدی نظریات کے سر جاتا ہے۔ اس تصور تنقید کے تحت شعر میں اظہار و ابلاغ کے مسائل خاص طور سے موضوع بحث بنے۔ اس تصور ادب کے تحت ابہام شعر کا حسن ٹھہرا۔ بالواسطہ اور علامتی طرز اظہار کو شعری عظمت کی دلیل تسلیم کیا گیا۔ اس تناظر میں غالب کا کلام ہی کسوٹی پر کھرا اترا۔ تشکیک اور اضطراب عہد جدید کے دو ایسے اہم مسائل تھے جن کا کلام غالب میں جمالیاتی عرفان ملتا ہے۔ نیر صاحب کے مطابق ان تمام صورت حال نے مجموعی طور پر کلام

غالب کو مقبول عام بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔

غالب کے کلام اور اس کے مختلف پہلوؤں کو نیرؔ مسعود نے اپنے مختلف مضامین میں جس طرح پیش کیا ہے اس سے درج ذیل نتائج برآمد کیے جاسکتے ہیں۔

(۱) مشرقی شعریات اور جدیدیت سے وابستہ تنقیدی تصورات کی مدد سے کلام غالب کی بہت عمدہ تشریحات پیش کی گئی ہیں۔

(۲) نیر صاحب کی یہ تشریحیں کسی کلام سے متعدد معنی اخذ کرنے کے ممکن اور موثر طریقوں سے آگاہ کرتی ہیں۔

(۳) دیگر شارحین کی شرحوں سے شعری مسلمات اور لسانی اصولوں کی بنیاد پر اختلاف کیا گیا ہے۔

(۴) ان تشریحوں کے مطالعے سے کلاسیکی شاعری کے مطالعہ کی کلید فراہم ہوتی ہے۔

(۵) کسی نتیجے تک پہنچنے کے لیے متن ہی کو بنیاد بناتے ہیں۔

(۶) استخراج نتائج میں ادعائیت سے احتراز اور استقرائی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔

(۷) کلام غالب کا ایک اہم وصف معنی کی پیش رفت قرار دیا ہے جو نیر صاحب کی انفرادی فکر ہے۔

نیر صاحب کی تشریح پر چند سوالات قائم کیے جاسکتے ہیں:

(۱) کثرت معنی کے حوالے سے ایک ہی معنی کی متعدد جہتیں بیان کی جاتی ہیں۔

(۲) شعر کے متعدد معنی بیان کرنے میں یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ کون سا معنی بہتر ہے۔

(۳) شعر کی شرح کے وقت جب ایک مفروضہ پر دوسرا، دوسرے پر تیسرا مفروضہ قائم کیا جاتا ہے تو وہ مفہوم نفس شعر سے بعید محسوس ہونے لگتا ہے۔

مذکورہ بالا مندرجات کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ غالب شناسی کے حوالے سے نیرؔ مسعود کی تحریریں نئے مباحث کو فروغ دینے میں معاون ہوں گی۔

❁❁

سیما صغیر

یگانہ کے احوال و آثار نیّر مسعود کے قلم سے

خاک عظیم آباد کے شاعر کج کلاہ یاس یگانہ چنگیزی پر لکھتے وقت میرے مطالعہ میں مشفق خواجہ سے سرورالہدیٰ تک کئی اہم ادیبوں کی نگارشات تھیں لیکن نیّر مسعود کی کتاب ''یگانہ-احوال و آثار'' نے ذہن پر جونقش ثبت کیا ہے وہ بتدریج تنقیدی شعور کو جلا بخشنے میں بے حد معاون و مددگار رہا ہے۔ شعیب نظام صاحب نے اس سمینار کے لیے نیّر مسعود کے تعلق سے کچھ لکھنے کے لیے حکم دیا تو مذکورہ کتاب کے توسط سے ذہن کو منضبط کیا۔ تقریباً تین دہائی قبل لکھی گئی یہ کتاب نیّر مسعود کی تنقیدی اپروچ کو نمایاں کرتی ہے اور یہ بھی ظاہر کرتی ہے کہ کسی بھی ادیب کو مکمل طور سے سمجھنے کے لیے کن اصول وضوابط کا لحاظ رکھنا ضروری ہے اور حقائق کو نمایاں کرنے کے لیے کن جدید طریقوں کو عمل میں لانا لازم ہے۔

ایک سو بارہ صفحات پر مشتمل نیّر مسعود کی کتاب ''یگانہ-احوال و آثار'' ۱۹۹۱ء میں انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع ہوئی۔ مصنف نے سات عنوانات قائم کیے ہیں، جس میں پہلا یگانہ بہ حوالہ ادیب) اور دوسرا (یگانہ کے معرکے) بے حد اہم ہیں۔ حرف آغاز میں خلیق انجم نے اعتراف کیا ہے کہ یہ یگانہ کی سوانح بھی ہے اور ان کی تحریروں کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ بھی ہے۔ اس میں نیّر مسعود نے یگانہ کی غیر معروف تحریروں پر بھی عنوان قائم کیا ہے اور ان تمام تحریروں کا مختصراً ذکر بھی جو کم معروف ہیں۔ یگانہ کی تصنیفات کے ساتھ ساتھ موصوف نے ان کی تصانیف کے سرورق بھی چھاپے ہیں اور آخر میں ان کے کلام کا انتخاب بھی شامل کیا ہے اور یہ سب کچھ نیّر مسعود نے بڑے سلیقے اور مستند حوالوں کے ساتھ سرانجام دیا ہے۔ نیّر مسعود نے اپنے مخصوص متوازن تنقیدی مزاج کے تحت اس میں مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو مدمقابل رکھتے ہوئے نتائج

اخذ کیے ہیں۔ سرگزشت کا انداز بھی جداگانہ ہے۔ نیرّ مسعود چھوٹے چھوٹے جملے تشکیل دیتے ہیں، معنی کی شفافیت قائم رکھتے ہیں اور اس تنقیدی و تحقیقی عمل میں قاری کو ذہن نشین کراتے ہیں کہ اپنی الگ پہچان کے اس شاعر کا اصل نام مرزا واجد حسین اور تاریخی نام مرزا افضل علی بیگ تھا۔ ۱۷/۱ اکتوبر ۱۸۸۴ء کو عظیم آباد (پٹنہ) کے مغل پورہ محلے میں پیدا ہوئے۔ تعلیم وتربیت آبائی وطن میں حاصل کی۔ ۱۹۰۴ء میں مٹیابرج (کلکتہ) کا سفر کیا۔ ایک سال بعد چند دنوں کے لیے لکھنؤ آئے۔ ۱۹۰۹ء میں بغرض علاج پھر لکھنؤ تشریف لائے اور ۱۹۱۳ء میں لکھنؤ کے مشہور حکیم مرزا محمد شفیع کی بیٹی کنیز حسین سے شادی کر کے لکھنؤ کو وطن ثانی بنالیا۔ شاعری کا شوق بچپن سے تھا، عروض سے واقف تھے، ترنم بھی دلکش اور پُرسوز تھا، پہلے یاد بعد میں یگانہ تخلص اختیار کیا۔ ۱۹۲۰ء سے یگانہ کے ادبی معرکوں میں شدت آگئی۔ عظیم آباد کے مشاعرے میں پڑھی گئی ان کی غزل کا مقطع:

جان سے بڑھ کر سمجھتے ہیں مجھے یاس اہل دل
آبروئے لکھنؤ، خاکِ عظیم آباد ہوں

روزنامہ 'ہمدم' لکھنؤ میں سرخیوں کے ساتھ شائع ہوا۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کو مرکز ومحور بناتے ہوئے نیرّ مسعود نے لکھنؤ کی ادبی چشمک کے حالات واطوار کو اس طرح تحلیل کردیا ہے کہ سب کچھ عیاں ہوجاتا ہے۔ نیز یگانہ، مسعود حسن رضوی ادیب اور بیخود موہانی کا مثلث اور اس کی ادبی فضا کی بھی وضاحت ہوجاتی ہے۔ ان تنقیدی محاضرات سے یہ معلوم ہوا کہ صفی، ثاقب اور عزیز ہی نہیں غالب اور اقبال سے بھی یگانہ یک گونہ اختلاف رکھتے تھے۔

یگانہ چنگیزی کی تخلیقی انفرادیت، طباعی اور فنی بلوغت کا عروج، عظیم آباد اور مٹیابرج کے قیام کے دوران واضح طور پر دکھائی پڑتا ہے اور یہ ادبی عروج لکھنؤ کی اودھی فضا میں رچ بس کر منتہائے فن سے ہمکنار ہوتا ہے۔ اب یگانہ کے کلام میں انسانی زندگی اور اس کی قوت کا اظہار نمایاں طور پر دکھائی دینے لگا۔ زندگی کے نازک ترین احساسات کو شعور ذات سے مدغم کرنے کا عمل اور ادبی تجربات کو نت نئے فنی قالب میں ڈھالنا، یگانہ کے منتہائے فن کے اب ادبی نشانات تھے۔ اور اب یہی ان کی جستجو وتلاش تھی اور یہی ان کی ادبی فتوحات ''کلام آتش بہ رنگ صائب'' میں یگانہ کہتے ہیں:

''سخن دل پذیر کے لیے دل سخن پذیر بھی شرط ہے۔ مانو تو بت، نہیں تو پتھر۔ جس دل میں

جوہرِ قابل ہی نہ ہو وہ ایسی (آتش کی) شاعری سے کیا فیض پا سکتا ہے۔" (ص:۶۹)

نیّر مسعود نے ان کے احوال کو مختلف زاویوں سے سمیٹتے ہوئے ادبی کارناموں پر تفصیلی اور مدلل گفتگو کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ لکھنؤ میں یگانہ کا پہلا مجموعہ کلام "نشتر یاس" کے نام سے ۱۹۱۴ء میں منظر عام پر آیا، جس کے سرورق پر ان کے نام کے ساتھ "دیوان خاک پائے آتش" درج ہے اور پیشانی پر یہ شعر بھی لکھا ہوا ہے:

اثر پیدا کیا چاہو سخن میں طرزِ دل کش سے
تو اندازِ بیاں سیکھو انیس و میر و آتش سے

"نشتر یاس" کا احاطہ کرتے ہوئے نیّر مسعود چند ماہ بعد آنے والے ان کے رسالہ عروض و قوافی "چراغ سخن" کا تعارف مختصر مگر جامع انداز میں کراتے ہیں۔ اس میں علم عروض و قوافی کے نازک مسائل نہایت صاف زبان میں سلجھا کر بیان کیے گئے ہیں۔ ابتداء میں اہلِ زبان و زبانِ داں کا فرق اور صحیح مفہوم بتایا گیا ہے اور ماہیت شاعری پر فلسفیانہ بحث کی گئی ہے۔ "چراغِ سخن" کی بھی پیشانی پر شعر درج ہے:

مزارِ یاس پہ کرتے ہیں شکر کے سجدے
دعائے خیر تو کیا اہلِ لکھنؤ کرتے

"یگانہ۔احوال و آثار" کے مطالعہ سے اس امر کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ یگانہ نے اپنے ادبی معرکوں میں عزیز لکھنوی کو خاص نشانہ بنایا اور ان کے خلاف ایک پوری کتاب ۱۹۲۵ء میں "شہرتِ کاذبہ" کے عنوان سے لکھی جو "خرافاتِ عزیز" کے نام سے مشہور ہوئی۔ اس میں بقول صاحب کتاب عزیز لکھنوی کی مصنوعی شاعری کی قلعی کھول کر محققانہ انداز سے داد تنقید دی گئی ہے۔ مرزا غالب مصنف قاطعِ برہان کی ظریفانہ تنقیدوں سے جو لوگ واقف ہیں وہ مصنف رسالہ ہذا کی ناقدانہ اور ظریفانہ تلخ نوائیوں سے خاص لطف اٹھائیں گے۔ دیباچے میں مولوی غازی الدین بلخی نے مصنف کے مردانہ کیریکٹر اور گومتی والوں کی شرمناک سازشوں پر جو روشنی ڈالی ہے وہ تاریخی اعتبار سے ایک گراں قدر ادبی خدمت ہے۔ پروفیسر نیّر مسعود اس کتاب کے مثبت اور منفی پہلوؤں کے پیش نظر "یگانہ اور تنقیدِ کلام عزیز" کے تحت لکھتے ہیں:

"کلام عزیز پر یگانہ کے اعتراض بڑی حد تک درست ہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ

ان اعتراضوں کے ذریعے عزیز کے کلام کی جو خامیاں سامنے آتی ہیں وہ اس قدر سنگین نہیں ہیں جس قدر یگانہ نے انھیں اپنے لہجے کے زور پر ثابت کرنا چاہا ہے، اسی لیے اس تنقید سے عزیز کی شعری شخصیت زیادہ مجروح نہیں ہوئی، بلکہ یگانہ نے ''شہرتِ کاذبہ'' میں جو تلخ وتند اور اشتعال انگیز لہجہ اختیار کیا اس سے ان کی اپنی تنقیدی شخصیت مجروح ہوگئی۔'' (۷۸)

وہ مزید لکھتے ہیں:

''اس میں شک نہیں کہ یگانہ اپنے بیشتر حریفوں سے زیادہ پڑھے لکھے اور بہتر تنقیدی شعور کے مالک تھے۔ ان کا انگریزی کا مطالعہ بھی اچھا تھا اور ان کی تحریروں میں ملٹن، فریڈرک، ڈرائڈن، کولرج، شیلے، شیکسپیئر، جانسن، بیلی، بیکن، ارسطو وغیرہ کے حوالے ملتے ہیں لیکن ان کی آتش مزاجی، لہجے کی گرمی اور بے محل خودستائیوں نے ان کی تنقیدوں کو متانت سے محروم کر دیا۔'' (۴۲-۴۳)

۱۹۲۷ء میں یگانہ کا بے حد معروف مجموعہ ''آیاتِ وجدانی'' کے نام سے شائع ہوا۔ سات سال بعد طبع ثانی بہ اضافہ افکار جدید منظر عام پر آیا۔ اس کا طویل دیباچہ مرزا مراد بیگ شیرازی نے لکھا تھا جس پر واویلا مچا تھا۔ رباعیات کے مجموعہ ''ترانہ'' نے اس واویلا کو اور بھی ہوا دی جس کا دائرہ اودھ سے بڑھ کر ملک گیر سطح پر ہوگیا۔ نیرّ مسعود نے معتدل رویہ اختیار کرتے ہوئے یگانہ کی نکتہ آفرینی اور بلند خیالی کو نشان زد کرتے ہوئے کہا کہ وہ حسن وعشق کے ساتھ حقائق ومعارف کے مضامین بڑی قادرالکلامی کے ساتھ غزلوں میں ڈھالتے ہیں۔ یگانہ (فلسفۂ ہمدردی، دسمبر ۱۹۱۵ء، ص: ۲۵ تا ۲۷) رقم طراز ہیں:

''تصور صادق دوسروں کی مصیبت کی تصویر کھینچ کر ہمارے جذبات کو برانگیختہ کر دیتا ہے اور ہم ان کی مصیبتوں کو اپنی مصیبت سمجھ کر کانپ اٹھتے ہیں مگر یہ اندازۂ مصیبت محض اپنے احساس وتصور کی تیزی پر منحصر ہے۔'' (ص: ۵۶)

نہ چھپا پر نہ چھپا جوہرِ عالی نسبی
یاس مٹنے پہ بھی خاکِ درِ مے خانہ بنے

رباعیات میں انھوں نے جو کچھ مخالفت یا ردعمل کے طور پر کہا اسے چھوڑ کر نیرّ مسعود نے کلام کی بنیادی خصوصیت بانکپن، زور اور گرمیِ کلام پر توجہ دی اور یہ ثابت کیا کہ یگانہ منفرد لب ولہجہ

کے شاعر ہیں۔

کلیاتِ یگانہ کے مرتب مشفق خواجہ نے کلام کو یکجا کرتے ہوئے تحقیق و تدوین کا حق ادا کیا ہے مگر نیرّ مسعود نے ''احوال و آثار'' میں کئی ایسی باتیں بھی لکھی ہیں جو یگانہ کے تعلق سے کسی اور کتاب میں نہیں ملتی ہیں اور اگر ان کا کسی زاویے سے ذکر بھی ہوا ہے تو وہ اتنا معتبر اور مستحکم نہیں ہے اس کی کئی وجوہات ہیں:

(۱) بچپن سے ذکر سنتے رہنے سے یگانہ نیرّ مسعود کے محبوب ادیب بن چکے تھے۔

(۲) سن بلوغ میں پہنچ کر نیرّ مسعود ان کی فکر، فن، علمیت اور تخلیقیت کے قائل ہو چکے تھے۔

(۳) یگانہ نیرّ مسعود کے والد اور والد کے ساتھی بیخود موہانی کے دوست تھے۔

(۴) انھوں نے یگانہ کو ان کی زندگی کے آخری دور میں بہت قریب سے دیکھا تھا اور ایک قلبی انسیت محسوس کی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب یگانہ محض معتوب نہیں، نیرّ مسعود کے گھر میں مقیم بھی تھے۔

ادبستان کے مکین کسی بھی ادیب کے ساتھ ہونے والے پر تشدد اور توہین آمیز رویہ سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتے تھے اور پھر ایسا ادیب جو ایک ماہ چوبیس دن مہمان رہا ہو۔ بھری برسات میں بیماری کی حالت میں، خط کے ذریعے عذر پیش کرتے، خاموشی سے رخصت (۹ر اگست ۱۹۵۵ء) ہو گیا ہو۔ یگانہ خود لکھتے ہیں:

> ''انسان جب کسی کو اپنے جذبات کا شریک حال پاتا ہے تو دل میں خود بخود ایک راحت سی محسوس ہوتی ہے اور جب کسی کو اپنے جذبات سے مخالف دیکھتا ہے تو آپ سے آپ ایک تکلیف محسوس ہوتی ہے۔'' (ص: ۵۸)

یہی وجہ ہے کہ نیرّ مسعود اس پورے نفسیاتی اور ذہنی عمل کے نشیب و فراز سے نہ صرف واقف کار بلکہ چشم دید گواہ تھے۔ انھوں نے تفصیل سے وجوہات اور اسباب کا ذکر کیا ہے۔ جس میں عمل اور ردعمل کے ساتھ اس کی بھی وضاحت ہے کہ سنی سنائی باتیں کس طرح بغض و عناد میں تبدیل ہوتی ہیں۔ سیمابی اور جنونی کیفیت کا فطری عمل کیا ہوتا ہے اور سیماب صفت و تلون مزاج شخص کیا قدم اٹھا سکتا ہے بھلے اس کی ادبی شخصیت خطرے میں پڑ جائے۔ ابہامی دھند کو انصاف پسند محقق دلائل و جواز کے ذریعے صاف کرتے ہیں اور یہ بھی نشان زد کرتے ہیں کہ اس کے بعد بھی

یگانہ ستم پر ستم سہتے ہوئے چھ ماہ زندہ رہے۔ اس بیچ نیّر مسعود کبھی والد کے ساتھ اور کبھی اکیلے ان سے ملنے جاتے رہتے تھے۔ وہ ۴؍فروری ۱۹۵۶ء کو بھی یگانہ کے آخری دیدار کے لیے کربلائے منشی فضل حسین خاں گئے اور جب اسی گورِ غریباں میں ۳۰؍نومبر ۱۹۷۵ء کو اپنے والد محترم کی تدفین میں دستِ بہ دعا تھے تو سامنے اس کج کلاہ شاعر کی قبر کے کتبے پر ''غالب شکن'' کے سرورق کا شعر دعوتِ غور و فکر دے رہا تھا:

خود پرستی کیجیے یا حق پرستی کیجیے
آہ! کس دن کے لیے ناحق پرستی کیجیے

نور فاطمہ

نیرّ مسعود اور افسانے کی تلاش کے مسائل

''افسانہ لکھنا ایک تخلیقی عمل ہے اور اس کی پرکھ کرنا یا اس سے فنی معاملات کی تلاش و جستجو ایک تنقیدی عمل۔'' اس فقرے سے نیرّ مسعود کے ادبی مزاج کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ نیرّ مسعود محقق بھی تھے، سوانح نگار بھی اور ادبی تاریخ نویس بھی۔ انھوں نے لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کو ساری زندگی اپنا مرکزی موضوع بنائے رکھا۔ البتہ داستان پر تحقیقی کام اور عالمی فکشن کے بعض نمونوں کے اردو ترجمے کے بعد انھوں نے جب افسانے لکھنے شروع کیے تو ان کے اسلوب تحریر پر اسرار بیانیہ مواد یا موضوع کے برخلاف ہیئت اور زبان کی نیرنگی کے سبب وہ ایک بالکل منفرد اور مختلف افسانہ نگار کی حیثیت سے غیر معمولی اہمیت اختیار کر گئے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ افسانہ نگاری نے ان کی غیر معمولی ادبی اور تحقیقی کاوشوں پر ایک پردہ سا ڈال دیا۔ ظاہر ہے ان کی شخصیت اور ادبی کارناموں پر لکھنے والوں کے ترجیحی رویے اور اپنے زمانے کے ادبی فیشن نے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

افسانے کی تنقید کی بات کریں تو نیرّ مسعود کے افسانوی ادب کے نام پر لکھے گئے مضامین کی تعداد کافی کم ہے۔ غالباً اسی سبب فکشن کی تنقید کا نام آتے ہی نیرّ مسعود کا نام فوری طور پر ذہن میں نہیں آتا۔ یہ اندازہ لگانے کے دوران کہ نیرّ مسعود کی کتاب ''افسانے کی تلاش'' میں ان کا تنقیدی زاویۂ نظر کیا ہے اور اس کا اظہار ان کی تحریروں میں کس حد تک ہوا ہے۔ اس کتاب میں شامل بیشتر مضامین کو پڑھ کر اس سلسلے میں بہت امید افزا صورت حال سامنے نہیں آتی۔ کم از کم گم شدہ تحریروں، سرشار کی بعض تحریروں اور عزیز احمد کی افسانہ نگاری سے متعلق مضامین میں نیرّ مسعود کی علمی و تحقیقی تلاش و جستجو کا اظہار زیادہ ہوا ہے یعنی اس کا پس منظر نیرّ مسعود کی تنقیدی بصیرت سے

تیار نہیں ہوا بلکہ ان مضامین کی تیاری میں ان کا تحقیقی مزاج زیادہ کارفرما نظر آتا ہے۔ یعنی ان کا رویہ ایک محقق کا ہے جبکہ بعض دوسرے مضامین میں بھی تحقیقی مزاج کی کارفرمائی تو ملتی ہے مگر ان کے تنقیدی شعور اور بصیرت کو واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے لیکن ان تحریروں کا ذکر قدرے بعد میں۔ دراصل ہوتا ہے یہ ہے کہ جب کسی علمی وادبی شخصیت کو کسی خاص میدان میں امتیاز حاصل ہوجاتا ہے تو ہم اکثر ان کی نسبتاً کم درجے کی تحریروں میں بھی دوٹوک رائے دینے سے گریز کرنے لگتے ہیں۔ اسے ادبی رائے عامہ کی ہیبت کے علاوہ اور کوئی نام دینا مشکل ہے۔

جہاں تک سوال ''افسانے کی تلاش'' میں شامل نیرّ مسعود کی ان تحریروں کا ہے جس میں وہ افسانے کے ایک نباض نظر آتے ہیں اور افسانے کی شعریات کی گہرائیوں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں ان میں ضمیرالدین احمد کی افسانہ نگاری، علی عباس حسینی کا افسانہ ''میلہ گھومنی'' یا عزیز احمد کے تاریخی افسانوں سے متعلق بعض نکات بہت اہم ہیں۔ یوں تو لکھنوی تہذیب کے پس منظر میں نیرّ مسعود نے جس طرح سرشار کی ناول نگاری کا تجزیہ کیا ہے اس میں بھی بعض نکات اہم اور منفرد ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے سرشار کے حوالے سے کہانی کی زمانی اور بیانی ترتیب کا جس طرح ذکر کیا ہے یا اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ترتیب بدل کر کس طرح ناول نگار بیانیہ کی رفتار کو تیز کردیتا ہے اور ڈرامائی عنصر کا بھی اضافہ کردیتا ہے مگر اسی کے کے ساتھ جب اس اصول کو اطلاق سرشار کے زیر بحث ناول ''پی کہاں'' پر کرتے ہیں تو انہیں مایوسی ہوتی ہے اور وہ یہ کہنے پر مجبور ہوجاتے ہیں کہ:

> ''پی کہاں کے پلاٹ میں دلچسپی اور تجسس کے کوئی خاص عناصر نہیں ہیں یہ ایک عام روایتی عشق کی کہانی ہے جس میں بچپن کا لگاؤ عشق میں تبدیل ہوتا ہے اور مفارقت کا صدمہ موت کا باعث بنتا ہے...... پی کہاں میں متفرق طور پر ایک اچھے ناول کے بیشتر عناصر موجود ہیں لیکن انہیں سلیقے سے ترکیب دے کر ایک سانچے میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔''

یہاں ذہن میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ نیرّ مسعود صاحب سرشار کی اس طرح کی تحریروں کو ناول میں کیسے شمار کرتے ہیں، جبکہ ان میں شامل مثالیت پسندی اور متعینہ مقاصد یا ثقافتی حدبندیوں کی شدت کی بنیاد پر انہیں داستان اور ناول کے درمیان کی کوئی صنف تو ضرور قرار دیا جاسکتا ہے مگر انہیں ناول کہنا مشکل ہے اور اگر کہنا ہی ہے تو ہمیں ناول کی شعریات کے پیمانے پر

انہیں رکھنے کی ضرورت ہے۔ وہیں دوسری طرف علی عباس حسینی کا افسانہ ''میلہ گھومنی'' کے سلسلے میں نیّر مسعود کا مضمون بہت غیر معمولی ہے۔ بیانیہ کے عمل میں جس طرح انھوں نے افسانہ نگار کی مداخلت کا ذکر کیا ہے وہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ وہ اپنے ہی افسانوں کی طرح دوسرے بڑے فنکاروں کی تحریروں میں بھی خود کار بیانیہ کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں اور راوی یا واحد متکلم کی مداخلت کو پسند نہیں کرتے۔ اس ضمن میں افسانے سے کچھ ایسی مثالیں پیش کی جارہی ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ نیّر مسعود افسانے کی تمام جزئیات پر کیسی گہری نظر رکھتے ہیں۔ جب افسانے کے اختتام پر مرنے سے پہلے چنو اس سے کہتا ہے:

''اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا۔''

یا:

''چنو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوہ گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الہ آباد چلی گئی۔''

ان جملوں سے متعلق نیّر مسعود اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

''اس طرح 'خوش نہ ہونے والی' کا فقرہ لکھ کر غیر ضروری طور پر اس کی وضاحت کر دیتے ہیں کہ میلہ گھومنی جنسی نا آسودگی برداشت نہیں کر سکتی، جبکہ یہ بات افسانے کے واقعات سے خود بہ خود ظاہر ہو رہی ہے۔''

یا ایک اور جگہ میلہ گھومنی کی بے راہ روی کے اظہار میں حسینی کے طنزیہ جملے دیکھیے:

''عیادت کے بہانے یاروں کی نشستیں ہونے لگیں اور منو بہو نے نینوں کے بان چلانا شروع کر دیے۔''

''بی جولاہن کو چار چھوٹے چھوٹے پوتے پوتیوں کو سنبھالنا پڑا اور منو کی بیوہ کو عدت کے احکام بھول جانے کے مواقع ملنے لگے۔''

افسانے میں اس طرح کے غیر ضروری جملوں سے متعلق نیّر مسعود نے اپنی رائے دوٹوک انداز میں پیش کی ہے:

''یہ لہجہ ایسے غیر سنجیدہ رویے کا تاثر دیتا ہے جس کا اس افسانے میں کوئی جواز موجود نہیں ہے اور یہ لہجہ افسانے کے حق میں مضر ثابت ہوا ہے۔''

دراصل نیرؔ مسعود خود افسانہ نگار ہیں اس لیے افسانے میں وہ ذرا سی لغزش برداشت نہیں کرتے۔ اس سلسلے میں آصف فرخی کی یہ رائے قابل قبول معلوم ہوتی ہے۔

> ''نیرؔ مسعود کی کہانی کے بہاؤ اور اپنے فطری تقاضے اور افسانہ نگار کی منشا کے درمیان تفاوت کو گرفت میں لے آتے ہیں۔ یوں بیانیہ ترکیب کا ذکر انہیں افسانے کی Critique کی طرف لے جاتا ہے۔''

جہاں تک سوال ضمیر الدین احمد کی افسانہ نگاری کا ہے تو اس سلسلے میں یہ ضرور عرض کیا جاسکتا ہے کہ حیثیت ایک افسانہ نگار کے ضمیر الدین احمد کی بازیافت کا سہرا سب پہلے وارث علوی کے سر ہے ان کے بعد کے نقادوں میں سوائے نیرؔ مسعود اور فضیل جعفری کے کسی اور کا نام لینا مشکل ہے۔ ضمیر الدین احمد نے کئی دہائی پہلے پاکستانی رسائل ادب لطیف اور سویرا وغیرہ میں افسانے شائع کروا کے اپنی اہمیت منوائی تھی۔ مگر عرصے تک یورپ میں قیام اور برصغیر کے رسالوں سے غائب رہنے کے سبب انھیں لوگ بھول سے گئے تھے۔ درمیان میں ان کا بہت مشہور اور غیر معمولی افسانہ ''پروائی'' جب چھپا تو لوگوں نے انھیں بہت اہمیت دی اور کچھ دنوں کے بعد رسالہ سوغات میں ان پر ایک گوشہ شائع کر کے صحیح معنوں میں ہمارے ادبی حافظے کا حصہ بنا دیا۔ نیرؔ مسعود نے ان کی زبان اور انداز بیان، مکالمہ نگاری اور جزئیات نگاری پر بہت اچھے تبصرے کیے ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل میں چند جملے نقل کیے گئے ہیں:

> ''ضمیر الدین احمد کی سب سے بڑی جیت ان کی زبان ہے جس کی مثال انتظار حسین کے سوا شاید ہی کسی اور کے یہاں ملتی ہو۔''

> ''زبان پر افسانہ نگار کے تسلط کا سب سے بڑا امتحان مکالموں میں ہوتا ہے اور ضمیر الدین کا شمار اردو کے بہترین مکالمہ لکھنے والوں میں کیا جانا چاہیے۔''

> ''ضمیر الدین اپنے اصل افسانے کو کبھی کبھی معمولی جزئیات میں چھپا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کا ایک ایک افسانہ کئی کئی افسانوں میں بدل جاتا ہے۔''

...... جو ضمیر الدین احمد کو اپنے تمام معاصرین میں ممتاز بناتی ہے وہ ان کی نفسیاتی کیفیت نگاری یا پھر جزئیات تک کو سامنے لانے کی صلاحیت ہے مگر حیرت کی بات یہ ہے کہ اس بات پر تو نیرؔ مسعود نے کئی جگہ گفتگو کرتے ہوئے اہم نکات پیش کیے ہیں مگر ضمیر الدین کے افسانوں میں

نفسیاتی حقیقت نگاری کی کوئی نشاندہی نہیں کی ہے۔

اس کے علاوہ عزیز احمد کے دو تاریخی افسانوں ''خدنگ جستہ'' اور ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' کا تقابلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ دونوں افسانے تیمور کے تاریخی واقعات پر مبنی ہیں۔ یہ مسعود کے ان افسانوں کا سب سے بڑا ماخذ ہیرلڈ لیمب کی کتاب "Tamerlane the Earth Shelter" کو بتایا ہے۔ نیّر مسعود کا خیال ہے کہ عزیز احمد لیمب کی تحریروں سے بہ خوبی واقف ہیں۔ لیمب سے استفادے کی کچھ مثالیں دینے کے بعد نیّر مسعود کا کہنا ہے کہ:

''یہ استفادہ تاریخی حقائق کے اخذ کرنے تک محدود نہیں رہا بلکہ کچھ بڑھ کر لیمب کے بیانیے کے تخیلی اور افسانوی عناصر تک پہنچ گیا ہے اور اس نوع کے استفادے کی مثالیں دونوں افسانوں میں متعدد جگہوں پر ملتی ہیں، اتنی کہ کوئی سنسنی نقاد فقط ان مثالوں کو جمع کر کے اور ان کے مقابل لیمب کی عبارتیں دے کر یہ تاثر پیدا کر سکتا ہے کہ یہ افسانے عزیز احمد سے زیادہ لیمب کی تصنیف ہیں۔''

اس کے باوجود نیّر مسعود نے غیر جانبداری سے عزیز احمد کے افسانوں کا مطالعہ کیا اور عزیز احمد کے افسانوں میں تحریر کی پختگی، خیال اور بیان کی ہم آہنگی کی داد دی ہے۔ اس کے علاوہ نیّر مسعود کی تنقیدی دلچسپی کا اظہار اکثر و بیشتر اردو ناول کے کلاسیکی دور اور اس سے دلچسپی سے ہوتا رہا ہے۔ اس بات کا اندازہ ''چند گم شدہ'' تحریریں پڑھ کر بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ان دونوں تحریروں کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ایسی تحریروں کی بازیافت ہم کو نہ صرف اپنے ادبی ورثے کی اہمیت اور تنوع کا احساس دلا سکتی ہے، بلکہ یہ تحریریں ہمارے لیے اردو نثر کے قابل تقلید نمونوں کا کام بھی کر سکتی ہیں۔''

نیّر مسعود نے پانچ ایسی تحریریں پیش کی ہیں جن میں بیانیے کی قوت اور زبان و بیان کی پختگی کا اندازہ پایا جاتا ہے۔ اس سے پہلے آصف فرخی نے اس ناول (افسانہ نادر جہاں) کا اپنے مضمون ''حیرتی ہے یہ آئینہ'' میں تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اگر نیّر مسعود ان تحریروں سے متعلق اپنے سوچے سمجھے تنقیدی تصورات کو بھی سامنے لاتے تو ان تحریروں کا سیاق و سباق زیادہ روشن ہو جاتا۔ اس کتاب میں نیّر مسعود نے رفیق حسین کی کہانیوں کی اہمیت اور تاریخی پس منظر پر اپنے دو مضامین میں روشنی ڈالی ہے۔ جیسا کہ ہم سب کو معلوم ہے

کہ رفیق حسین کے افسانے بنیادی طور پر جنگلی جانوروں اور بعض حیوانات پر مبنی ہیں بعض نقاد اس کا سلسلہ سنسکرت کی بے حد قدیم کہانیوں پنچ تنتر کی کہانیوں سے جوڑ کر دیکھتے ہیں، جبکہ دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ پنچ تنتر میں جو بھی چرند پرند اور جانوروں کی کہانیاں ہیں ان سب کی اخلاقی وسماجی معنویت بہت نمایاں ہے۔ شاید اسی لیے قرۃ العین حیدر نے سید محمد اشرف کے ایک ناول ''نمبردار کا نیلا'' پر ایک نوٹ لکھا تھا اور اسی نوعیت کے باعث یہ کہا تھا کہ یہ ایک نئی طرح کی پنچ تنتر لکھنے کے مترادف ہے۔ یہ بات پوری طرح رفیق حسین کی کہانیوں پر تو صادق نہیں آتی اور نہ ہی نیر مسعود نے اپنے مضامین میں ان کی کہانیوں میں اس طرح کی معنویت تلاش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ بات اہم ہے کہ رفیق حسین کی جانوروں سے متعلق کہانیوں کی سماجی و اخلاقی اہمیت (اگر ان میں کچھ ہے تو) نیر مسعود سے زیادہ کوئی اور واضح نہیں کر سکتا تھا۔ رفیق حسین کے مجموعے ''آب حیات'' کے افسانوں سے متعلق نیر مسعود نے دوٹوک انداز میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''جانور شناسی کے نقطۂ نظر سے رفیق حسین کو پرکھنا ان کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ یہ خیال کرنا بھی مناسب نہ ہوگا کہ ان کا بنیادی موضوع جانور اور انسان کا موازنہ ہے اور یہ خیال کرنا اور بھی نامناسب ہوگا کہ وہ جانور کو انسان پر فوقیت دیتے ہیں۔ جانور اور انسان کا اس قسم کا تقابل ان کا مقصود نہیں معلوم ہوتا، البتہ ان کے یہاں یہ دونوں فطری (جبلی) اور ساختہ (عقلی) مظاہر کی نمائندگی کرتے ہیں۔''

نیر مسعود نے جانوروں کے برتاؤ، رویے اور انسانوں کی مختلف عادات و اطوار کو رفیق حسین کے حوالے سے بہت سلیقے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس بات سے انکار ممکن ہی نہیں کہ نیر مسعود کی ان تحریروں کے بعد رفیق حسین کی کہانیوں سے عام قاری کی دلچسپی میں غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ یہ بھی ادبی تفہیم و تعبیر کی ایک نئی جہت ہے جس کی اہمیت کو ہمیں تسلیم کرنا چاہیے۔

اس کے علاوہ کتاب میں ''افسانے کی تلاش'' جو ایک سوال نامہ کے جواب پر مشتمل ہے ''تخلیقی عمل''، ''تقسیم اور اردو افسانہ''، ''آزادی کے بعد اردو افسانہ: رجحانات و مسائل'' اور ''اردو افسانے کا نیا منظر نامہ'' جیسے مضامین، افسانے سے ان کی دلچسپی کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ تمام مقالے محض سرسری طور پر تحریر نہیں کیے گئے بلکہ افسانے کے مسائل و مباحث پر بہت غور و خوض کرنے

کے بعد ہی اپنے تنقیدی نظریات کو نپے تلے اور مدلل انداز میں وہ قارئین کے سامنے پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مضامین سنجیدہ قاری کو صحیح رائے تک پہنچنے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ تقسیم ہند اور فسادات سے متعلق افسانوں کے موضوعات پر اپنے مضمون ''تقسیم اور اردو افسانہ'' میں بحث کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

> ''تقسیم سے وابستہ مسائل اور ردعمل بہت طرح کے تھے اور ان کے تحت آنے والے موضوع اعلیٰ درجے کے رنگا رنگ افسانوں کے لیے بہت موزوں تھے لیکن تقسیم سے وابستہ ہولناک فرقہ وارانہ فسادات اور افسانہ قریب قریب ہم معنی الفاظ بن کر رہ گئے۔ جس طرح فسادات نے بہت سی انسانی زندگیوں کو ختم کیا اسی طرح فساداتی افسانوں سے تقسیم کے بہت سے رنگوں کو مار دیا۔''

ظاہر ہے تقسیم ہند کے حوالے سے لکھے گئے افسانوی ادب پر وہ جس طرح اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں، اس سے واضح طور پر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نیّر مسعود کے یہاں افسانے کی تفہیم سے متعلق کسی قسم کی پیچیدگی نہیں پائی جاتی۔ وہ جب کسی موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں تو اس کی گہرائیوں تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور بغیر کسی لاگ لپیٹ کے اور کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کہنے کا سلیقہ جانتے ہیں۔

ان تمام معروضات کے بعد یہ کہنے میں کوئی تکلف نہیں کہ اس کتاب کے مضامین میں نیّر مسعود کا انداز کسی سکہ بند نقاد کا نہیں ہے بلکہ فکشن کے رمز شناس اور افسانہ نگار کا ہے۔ وہ اس بات کی پرواہ نہیں کرتے کہ کسی ادبی گروہ میں ان موضوعات سے متعلق کیا رائے بنی ہوئی ہے اور نہ مرعوب کرنے کے لیے مغربی نظریات کا سہارا لیتے ہیں بلکہ متن سے زیادہ سروکار رکھتے ہیں اور تہذیبی وثقافتی عناصر کی نشاندہی کے ساتھ اپنے تحقیقی مزاج کو ہمیشہ کارفرما رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس لیے بہ حیثیت نقاد کے تمام حد بندیوں کے باوجود یہ نیّر مسعود کی ایک ایسی خوبی بن جاتی ہے جو انہیں اپنے معاصرین میں مختلف وممتاز بنائے رکھے گی۔

❁❁

مہ جبین خان

مرثیہ خوانی کا فن: بحوالہ نیرؔ مسعود

عربی سے براہ فارسی اور اردو تک پہنچنے والی اصناف ادب میں ایک مشہور و مقبول صنف سخن مرثیہ ہے۔ بحوالہ لغت فرہنگ آصفیہ "مرثیہ از (رثٰی بمعنی درد و رحم) مردے کا وہ بیان جس سے رحم اور درد پیدا ہو۔

وہ نظم یا اشعار جن میں کسی شخص کی وفات یا شہادت کا حال اور اس کے رنج و غم کا بیان ہو۔ مجازاً وہ اشعار جن میں حضرت امام حسین (علیہما السلام) کی شہادت، اہل بیت کی مصیبت، کربلا کے واقعات و حادثات کا غم انگیز بیان کیا جائے۔ یہ نظم خواہ کسی قسم کی ہو اگر وہ نظم رباعی یا قطعہ یا غزل یا قصیدے کے طرز پر ہوگی تو اسے مجرا یا سلام کہیں گے۔ اور یہ التزام ضرور رکھیں گے کہ اس کے مطلع یعنی اول شعر میں مجرا یا سلام۔ سلامی یا مجرائی ضرور لائیں گے اور اگر مستزاد کی وضع پر ہو تو اسے نوحہ کہیں گے اور جو مسمط یا ترجیع یا ترکیب بند کے طور پر ہوگی تو اسے مرثیہ۔"[1]

مرثیہ کی محولہ بالا تعریف و تفسیر سے جو نتیجے اخذ کیے جا سکتے ہیں ان میں اول یہ کہ لغوی معنی کے مطابق وہ نظم یا اشعار جن میں کسی کی وفات پر کسی قسم کے درد و غم کا اظہار ہو مرثیہ ہے اور مجازاً اس کا اطلاق واقعۂ کربلا سے مختص ہے دوم یہ کہ مرثیہ کی صنفی شناخت اس کی ہیئت پر نہیں بلکہ خالص طور پر موضوع پر مبنی ہے۔ اگرچہ بعد میں یہ مسدس کی شکل میں مقبول ہوئی لیکن ابتداً اس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں تھی اور یہ صنف ہیئت کے بجائے محض موضوع ہی پر اپنی شناخت کی اساس رکھتی تھی۔ اپنے موضوع کے باعث ہی مرثیہ نے بہت جلد عربی فارسی و اردو میں شہرت و مقبولیت حاصل کر لی تھی اور ناقدین ادب کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا۔ چنانچہ اس فن کی اہمیت و ماہیت، اس کے اصول و قواعد اور اجزائے ترکیبی کو موضوع بناتے ہوئے لاتعداد علمی و ادبی بحثیں ہوئیں۔

بالخصوص مولانا الطاف حسین حالی، علامہ شبلی نعمانی، سید مسعود حسن رضوی ادیب، شارب ردولوی، ڈاکٹر مسیح الزماں اور دیگر صاحب علموں نے اس کے فن کو اپنے غور و فکر کا محور و مرکز بنایا اور اس سمت میں ناقابل فراموش کارنامے انجام دیے۔ ان تمام قابل ستائش کارناموں کا اعتراف کرتے ہوئے یہاں اس بات کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے کہ ہمارے مایۂ ناز ناقدین نے صنف مرثیہ کو صرف ایک پہلو سے دیکھا اور وہ ہے مرثیہ گوئی کا فن یا مرثیہ لکھنے یا کہنے کا فن۔ یہ بات قابل غور ہے کہ مرثیہ ایک صنف ادب کے ساتھ ساتھ خوانندگی کی چیز بھی ہے اور اسے مناسب و موزوں انداز کے ساتھ مجلس میں پڑھنا بہ ذاتِ خود ایک عظیم فن ہے۔ اس بات کے ثبوت اور دلیلیں ہمیں مرثیہ کے ابتدائی دور سے ہی مل جاتے ہیں۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ عرب میں لوگ اپنے عزیزوں کی موت پر اظہارِ غم کے لیے اشعار نظم کرتے تھے اور انہیں اس درد انگیز کیفیت کے ساتھ پڑھتے تھے کہ سامعین پر بھی وہی درد و غم کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ اس بات کی دلیل شبلی کی موازنہ انیس و دبیر میں دورِ جاہلیت کے شاعر متمم بن نویرہ اور خنساء کے حالات میں بھی موجود ہے۔ جس میں شبلی تاریخ مرثیہ گوئی کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ:

> ”متمم بن نویرہ بھی اسی زمانے میں تھا اور وہ بھی اپنے بھائی کا شیفتہ اور عاشق تھا۔ ایک لڑائی میں خالد بن ولید نے اس کے بھائی کو مار ڈالا، اس پر متمم کی یہ حالت ہوئی کہ گھر بار چھوڑ کر نکلا، اور قبائل عرب میں پھرنا شروع کر دیا۔ جہاں پہنچتا تھا تمام زن و مرد اس کے گرد جمع ہو جاتے تھے، وہ اس درد انگیز لہجے میں مرثیہ پڑھتا تھا اور ہر طرف سے گریہ زاری کی آواز بلند ہوتی تھی۔۔۔اسی حالت میں حضرت عمر کے پاس آیا۔ وہ اس وقت مسجد نبوی میں تشریف رکھتے تھے۔ متمم نے مرثیے کے اشعار پڑھنے شروع کیے، حضرت عمر اگرچہ نہایت مضبوط دل کے آدمی تھے، لیکن ضبط نہ کر سکے۔ بے اختیار آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے۔“[۲]

یعنی اشعار کو اس انداز میں پڑھنا کہ سامعین پر وہی غم انگیز کیفیت طاری ہو جائے جو مرثیہ پڑھنے والے پر طاری ہے تو یہ اس مرثیہ خواں کا خوانندگی کا فن ہے۔ یہی خوانندگی کا فن سامعین کو رونے اور ماتم کرنے پر مجبور کرتا ہے اور مرثیہ کے اصل مفہوم اور مقصد کو پورا کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اگر ہم مرثیہ گویوں کی مجلسوں کے حالات و واقعات کا مطالعہ اس زاویے کے ساتھ کریں تو یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ابتدائی دور سے ہی مجالس عزاء میں جب مرثیے پڑھے

جاتے تھے تو مرثیہ پڑھنے کے کچھ اصول و آداب ہوتے تھے جن کی پابندی و پاسداری مرثیہ خواں کے لیے لازمی ہوتی تھی۔

مرثیہ خوانی کے فن کے ساتھ نہ صرف تاریخ ادب بلکہ ایک مکمل تہذیب وابستہ ہے۔ مرثیہ خواں کا لباس، اس کا منبر پر آنا، سامعین کا مجمع، خوانندگی کے دوران مرثیہ خواں کے حرکات و سکنات اور اس کا طرز خواندگی یہ تمام باتیں ایک مکمل تہذیب کی عکاسی کرتی ہیں۔ قابل غور بات یہ ہے کہ ان تمام باتوں کی اہمیت کے باوجود مرثیہ خوانی کے اصول و قواعد پر اردو کے سرمایۂ ادب میں اب تک کوئی مکمل اور مربوط کتاب موجود نہیں تھی۔ اس سمت میں پہلا اہم کارنامہ نیرؔ مسعود کا ہے۔ انھوں نے اس کمی کا احساس کرتے ہوئے اس موضوع کو اپنی غور و فکر کا مرکز بنایا۔ اور اپنی کتاب 'مرثیہ خوانی کا فن' میں مرثیہ گوئی کی صنفی حیثیت سے صرف نظر کرتے ہوئے مجالس میں اس کی خواندگی کے اصول و قواعد سے ہمیں روشناس کرانے کا گراں قدر کارنامہ انجام دیا۔

اس کتاب میں انھوں نے مرثیہ خوانی کے فن، اس کے ابتدائی خد و خال، اس فن کی ماہیت، اجزائے ترکیبی، آداب مجلس اور عروج و زوال پر نہایت باریک بینی کے ساتھ گفتگو کی ہے۔ نیرؔ مسعود کی یہ کتاب ان کی اہم تحقیقی تصنیف 'انیس سوانح' کا ایک حصہ تھی۔ موضوع کی اہمیت اور طوالت کو دیکھتے ہوئے انھوں نے اسے علیحدہ کتابی صورت دینے کا فیصلہ کیا۔[۳] یہ کتاب پہلی مرتبہ آج، کراچی سے ۱۹۹۰ء میں شائع ہوئی۔[۴] اپنی نوعیت کے اعتبار سے نیرؔ مسعود کا یہ کارنامہ نہ صرف اردو ادب میں یکتا کہا جا سکتا ہے بلکہ عربی و فارسی ادب میں بھی اس قسم کی کتاب غالباً موجود نہیں ہے۔

موضوع کی اہمیت اور وضاحت کے پیش نظر کتاب کے آغاز میں نیرؔ مسعود نے صنف مرثیہ سے شغف رکھنے والے ماہرین علم و ادب کے چند بیانات پیش کیے ہیں جن کی روشنی میں انھوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ مجالس میں مرثیہ پڑھنا ایک عظیم فن تھا جس کے اصول و قواعد ہوتے تھے اور جنھیں حاصل کرنے کے لیے باقاعدہ مشق اور ریاضت کی ضرورت ہوتی تھی۔ ان میں سے چند بیانات ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں:

انیس کے پوتے دولہا صاحب کے ایک رفیق کا بیان:

"جناب میر انیس صاحب (اپنے پوتے دولہا صاحب کو) ہر وقت اپنے زانو پر

بٹھائے رکھتے اور پیار سے فرماتے تھے کہ اب تو مرثیہ پڑھے گا۔ یہ جواب دیتے کہ جی ہاں پڑھوں گا۔

(میر انیس) فرماتے تھے کہ عورتوں کی بولیاں اور جانوروں کی بولیاں سیکھو۔"۵

(سید مہدی حسین مرثیہ خواں کا بیان)

"دوم یہ کہ نشست منبر درست کرے اور چاروں طرف دیکھے۔ اچھی طرح سے نگاہ کرے کہ سب طرف کے دیکھنے سے دل کا دھڑکا دفع ہوتا ہے، طبیعت کو اطمینان حاصل ہوتا ہے، رعب مجلس معلوم نہیں ہوتا۔ سیدھا بیٹھے۔ پانو کو فرق سے رکھے، ملے نہ رہیں۔ دونوں زانو کشادہ نہ ہوں۔ دونوں بازو پہلو میں رہیں، کمر خمیدہ نہ بیٹھے۔ مرثیے کا ہاتھ ذرا سا تر چھا رہے۔ اپنے تئیں تولے رہے۔ بدن کو کسے رہے۔ کمر قوی رہے۔ دل قابو میں رہے۔"۶

(افضل حسین ثابت کا بیان)

"(میر محمد رضا ظہیر، شاگرد مرزا دبیر) خود ہر روز تنہائی میں ایک بڑا آئینہ سامنے رکھ کر مرثیہ پڑھتے تھے۔ بعض مصرعے کو بیس بیس مرتبہ مختلف طرز ادا، اتار چڑھاؤ سے پڑھتے تھے، جب جا کر ان کو اطمینان ہوتا تھا اور شاگردوں کو سامنے بٹھلا کر سکھاتے تھے"۷

نیّر مسعود نے 'فن مرثیہ خوانی' کے ابتدائی خدوخال کا سراغ داستان گوئی اور شعر خوانی کی روایت سے لگایا ہے۔ اور اس کی مثال انھوں نے ایران کے قہوہ خانوں سے دی ہے۔ جہاں لوگوں کے انبوہ میں سے ایک شخص کھڑے ہو کر داستان کہنا شروع کر دیتا تھا اور وہ اس پر اثر انداز میں قصہ بیان کرتا تھا کہ سماں بندھ جاتا تھا۔ نیّر مسعود کے مطابق سماں بندھ جانے اور مضمون کی تصویر بن جانے کا یہ کمال جسے مرثیہ خوانوں نے انتہا کو پہنچایا، ہندوستان کے داستان گویوں کو بھی حاصل تھا۔ اور مرثیہ خوانی کے فن نے داستان گوئی کے فن سے کچھ استفادہ ضرور کیا۔۸ اس بات کا ثبوت انھوں نے تحت اللفظ مرثیہ خوانی کے موجد میر ضمیر اور اس فن کو معراج کمال پر پہنچانے والی عظیم شخصیت میر انیس کے سوانحی حالات سے پیش کی ہے۔ نیّر مسعود کی تحقیق کے مطابق میر مظفر حسین ضمیر جنھوں نے تحت اللفظ مرثیہ خوانی کو ایک نیا فن بنایا "جب مرثیہ منبر پر پڑھتے تھے' مضمون کی صورت ہو جاتے تھے اور ایسا اس لیے تھا کہ انھوں نے سماعت داستان میر احمد علی کی بھی کی تھی۔۹ علاوہ ازیں نیّر مسعود نے ایسے حوالے بھی پیش کیے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ انیس بھی میر اصغر

علی کی داستان سننے تشریف لے جاتے تھے۔[۱۰] مزید یہ کہ خود میر انیس کے خاندان میں داستان گوئی کی روایت موجود تھی یعنی ان کے چھوٹے چچا میر احسان مخلوق داستان گو تھے۔[۱۱]

داستان کے علاوہ دیگر اصناف سخن یعنی غزل اور مثنوی میں بھی نیرّ مسعود نے مرثیہ خوانی کے ابتدائی نقوش تلاش کیے ہیں۔ اور شعر خوانی اور مرثیہ خوانی میں بہت سی مشابہتوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے متعدد شعرائے اردو کے کلام سے اس کی مثالیں پیش کی ہیں۔ اس سلسلے میں میر سوز، میرزا خانی نوازش اور میر ضمیر کے نام خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ ضمیر کی مثنوی مظہر العجائب[۱۲] کے پس منظر میں نیرّ مسعود نے یہ ثابت کیا ہے کہ ''میر مظفر حسین ضمیر کو بھی شعر خوانی میں مہارت حاصل تھی اور ان کی یہی مہارت فن مرثیہ خوانی میں تازہ ایجاد کا سبب بنی۔[۱۳]

نیرّ مسعود کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ مستند حوالہ جات اور حقائق کے بغیر کوئی دعویٰ نہیں کرتے اور یہ بات بھی بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ جتنے اسناد و حوالے نیرّ مسعود کی تصانیف میں ملتے ہیں اردو تحقیق کی روایت میں خال خال دیکھنے کو ملتے ہیں۔ چنانچہ نیرّ مسعود نے شبلی کے اس مسلمہ بیان کی تردید کی ہے کہ سب سے پہلے ضمیر نے تحت اللفظ مرثیہ پڑھنا شروع کیا۔[۱۴] مضبوط دلائل اور معتبر حوالوں کی روشنی میں انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ضمیر سے پہلے بھی مرثیہ خوانی کا فن موجود تھا البتہ اس موجودہ فن کو اپنے طرز خوانندگی سے ایک نیا فن بنانے کا کارنامہ ضمیر نے انجام دیا اور ضمیر کے اس نئے طرز مرثیہ خوانی نے ایک نئے طرز مرثیہ گوئی کی بھی بنیاد ڈالی۔ اس ضمن میں نیرّ مسعود لکھتے ہیں کہ:

> ''شبلی کا یہ خیال درست نہیں ہے کہ سب سے پہلے میر ضمیر نے تحت اللفظ مرثیہ پڑھنا شروع کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ ضمیر نے اپنے طرز خوانندگی سے مرثیہ خوانی کو ایک نیا فن بنا دیا۔''[۱۵]

> ''....اپنی مثنوی مظہر العجائب (تصنیف ۱۲۴۴ھ) کے سبب تالیف میں میر ضمیر نے اپنی مرثیہ گوئی کے آغاز کا ذکر کیا ہے۔ یہ بیان اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس سے فن مرثیہ خوانی کی تاریخ کے بارے میں بیش قیمت معلومات حاصل ہوتی ہے۔''[۱۶]

نیرّ مسعود کے اس بیان سے اختلاف کی گنجائش نہیں کہ ضمیر کی مثنوی ''مظہر العجائب'' نہ صرف ضمیر کے سوانحی حالات کا بنیادی ماخذ ہے بلکہ تاریخ مرثیہ گوئی تک رسائی حاصل کرنے کا ایک اہم وسیلہ بھی ہے۔ چنانچہ اپنے مذکورہ دعوے کی دلیل انہوں نے مثنوی ''مظہر العجائب'' سے پیش کی ہے۔ اور یہ واضح کیا ہے کہ ضمیر سے پہلے بھی تحت اللفظ مرثیہ خوانی کا فن موجود تھا۔ اس

ضمن میں نیرّ مسعود کا درج ذیل بیان ملاحظہ فرمائیں:

''اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ کہ مرثیے کے میدان میں آنے سے پہلے بھی ضمیر کا انداز شعر خوانی مشہور تھا (''شعر پڑھنا ہے آپ کا مشہور'') اور وہ محفلوں میں اس طرح شعر خوانی کرتے تھے کہ سننے والوں پر بڑا اثر ہوتا تھا (''گہ ہنساتا تھا، گہ رلاتا تھا'')۔ اسی بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ضمیر سے پہلے بھی مرثیہ خوانی کا فن موجود تھا جو ضمیر کی شعر خوانی کے انداز سے مختلف تھا اور ضمیر اس فن سے واقف نہیں تھے (مرثیہ خوانی کا جدا ہے فن''، ''میں کہ اس سے کبھی نہ تھا آگاہ، مرثیے کا کیا ہے طریقہ وراہ''، ''مجھ کو کچھ اس سے رسم وراہ نہیں'') لہٰذا مجبوراً انھوں نے اپنے طور اور اپنے انداز سے مرثیہ پڑھا۔ یہ پڑھنا، جو مرثیہ خوانی کے مروجہ انداز سے مختلف تھا، بہت موثر ثابت ہوا۔ ۱۷

یقین کے ساتھ کہنا مشکل ہے کہ وہ مروجہ طرز مرثیہ خوانی کیا تھا جس سے ضمیر نے اپنی ناواقفیت کا اعتراف کیا ہے۔ لیکن ان کی یہ ناواقفیت شعر خوانی میں ان کی مہارت کے ساتھ مل کر مرثیہ خوانی کے ایک طرز نو کی ایجاد کا سبب ہوئی اور اسی کی بدولت مرثیہ خوانی ایک نیا فن بن گئی۔'' ۱۸

خوانندگی کے دوران مرثیہ خواں کے حرکات وسکنات، مضمون کی صورت ہو جانے کی قدرت اور سامعین کو مسحور کرنے کی مہارت تکنیکی اعتبار سے وہ فنی تدابیر ہیں جو مرثیہ خوانی کے فن کو تمثیل کے فن سے قریب کرتی ہیں چنانچہ نیرّ مسعود مرثیہ خوانی کے فن کو اصلاً تمثیل کا فن قرار دیتے ہیں بلکہ بعض خصوصیات کی بنیاد پر وہ اسے نہ صرف تمثیل سے ایک قدم آگے کی چیز تسلیم کرتے ہیں بلکہ فن خوانندگی کی چیزے دگر بھی قرار دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''یہ فن جس کو انیس نے معراج کمال پر پہنچا دیا اصلاً تمثیل کا فن ہے، لیکن اس تمثیل اور اداکاری کے مروجہ فن میں بہت فرق ہے..... یہ محض فن تمثیل سے ایک قدم آگے کی چیز نہیں بلکہ فن خوانندگی کی ''چیزے دگر'' ہے جس میں مرثیہ خواں فقط وہ کمال نہیں دکھاتا جو اداکار اپنی تمثیل سے دکھاتا ہے بلکہ وہ کام بھی کرتا ہے جو عکاس اپنے کیمرے سے لیتا ہے۔'' ۱۹

اردو کے باکمال اور مستند مرثیہ خوانوں میں ضمیر، خلیق، دبیر اور انیس کے نام سر فہرست ہیں۔ ان چاروں مرثیہ خوانوں نے خصوصی طور پر صنف مرثیہ کو عروج کی انتہائی منزلوں تک پہنچایا اور ایک مکمل تہذیبی تاریخ کا حصہ بنا دیا۔ چنانچہ نیرّ مسعود نے مرثیہ خوانی کے اجزائے ترکیبی اور

اس کے بنیادی اصول انہیں مرثیہ خوانوں کی مجالس میں تلاش کیے ہیں۔ نیرّ مسعود کے مرتبہ یہ اجزائے ترکیبی ذیل میں رقم کیے جاتے ہیں:

آواز۔ چونکہ مرثیہ خوانی بڑے مجمعے کے سامنے کلام سنانے کا فن ہے اس لیے نیرّ مسعود نے مرثیہ خواں کے لیے سب سے اہم چیز آواز قرار دی ہے۔ ایسی آواز جو دور تک یکساں سنائی دے نیرّ مسعود نے اس کے لیے 'پلہ کش' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اور یہ صراحت کی ہے کہ تقریباً سبھی مشہور مرثیہ خوانوں کی آواز خواہ باریک ہو یا موٹی، ''پلہ کش'' ضرور ہوتی تھی۔ علاوہ ازیں مرثیہ خواں کے لیے یہ بھی ضروری تھا کہ اس کی آواز میں مناسب اتار چڑھاؤ ہوں اور حسب موقع نرمی اور درشتی کا اثر پیدا ہو سکے۔ آواز کو اپنے قابو میں کرنا اور مضبوط بنانا مشق پر منحصر ہے اس کے لیے باقاعدہ مشق اور ریاض کی ضرورت ہوتی تھی۔

نیرّ مسعود نے مرثیہ خوانی میں آواز کے استعمال کے تین طریقے بتائے ہیں پہلا صرف گلے سے پڑھنا، دوسرا سینے کے زور سے پڑھنا، اور تیسرا گلے اور سینے سے ملا کر آواز نکالنا۔

آواز کی تربیت سے متعلق نیرّ مسعود کے بیان کی تائید اس زمانے کے مشہور مرثیہ خواں سید مہدی حسین کے درج ذیل بیان سے بھی ہوتی ہے:

> ''پہلے مشق سانس کی کرے۔ اس طرح سے دم بڑھاوے جہاں تک سانس وفا کرے۔ شمار اس کا دانۂ تسبیح ہے، یہاں تک سانس بڑھاوے کہ ایک سانس میں سو دانے تسبیح کے گردش میں آجائیں۔ زیادہ دم نہ بڑھائے کہ قلب پر صدمہ نہ پہنچے۔ اس کے لیے وقت معین کرے۔ تھوڑے عرصے میں اس قدر سانس بڑھے گی کہ سو دانے تمام ہو جائیں گے، بلکہ کچھ سو سے زیادہ متصور ہے، اور ورزش بھی ضرور ہے۔ ہفتے میں دو مرتبہ بہ آواز بلند سو پچاس بند مرثیے کے پڑھا کرے کہ وقت پڑھنے کے ناطاقتی آواز میں نہ ہو کہ دو دو چار چار آواز گلے سے نکل رہی ہے، کھانس رہے ہیں، اور گھر کے سو بند مجلس کے دس بند سمجھنا چاہیے۔''[۲۰]

سید مہدی حسن مرثیہ خواں کے محولہ بالا بیان سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرثیہ خوانی میں آواز کی تربیت اور مشق کو نہایت ضروری خیال کیا جاتا تھا۔

لہجہ۔ آواز کے بعد لہجے کے تغیرات پر قدرت کو نیرّ مسعود نے مرثیہ خواں کے لیے اہم قرار دیا ہے۔ چونکہ مرثیہ خوانی میں مختلف مقامات مختلف انداز میں پڑھے جاتے ہیں اس لیے

مرثیہ خواں کے لیے ضروری ہے کہ وہ لہجے کے تغیرات سے واقف ہو۔

نیرّ مسعود کا خیال ہے کہ انیس نے جب دولہا صاحب کو عورتوں اور جانوروں کی بولیاں سیکھنے کی نصیحت کی تھی تو ان کی مراد آواز اور لہجے کے تغیرات میں قدرت حاصل کرنے سے تھی۔ لکھتے ہیں:

> ''اپنے پوتے دولہا صاحب کو مرثیہ خوانی سکھانے کے لیے میر انیس نے انہیں عورتوں اور جانوروں کی بولیاں سیکھنے کی ہدایت کی تھی۔ جس کا مقصد بظاہر یہ تھا کہ گلا نرم و کرخت ہر طرح کے آہنگ پر قادر ہو جائے، عورتوں کی بولی پر قدرت حاصل ہونے سے لہجے میں لوچ اور آواز میں نرمی پیدا کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ دولہا صاحب اپنی آواز میں گداز اور گرج دونوں پیدا کر سکتے تھے۔ اور یہ قدرت کم و بیش سب مرثیہ خوانوں کو حاصل تھی۔''[۱۲]

نیرّ مسعود نے لہجے کو دو قسموں میں منقسم کیا ہے۔ اول اساسی لہجہ اور دوم، فروعی لہجہ۔ اساسی لہجے کی تعریف انہوں نے اس طرح بیان کی ہے ''کہ وہ لہجہ جو چہرے سے لے کر جنگ، شہادت اور بین تک اور مختلف کرداروں مکالموں میں بھی سرایت کیے رہتا تھا۔ اس لہجے میں بہت خفیف سی لحن کی آمیزش ہوتی تھی۔'' بقول نیرّ مسعود اساسی لہجے کی بدولت مرثیہ خوانی میں یہ وصف تھا کہ دور ہی سے سن کر خواہ الفاظ سمجھ میں نہ آ رہے ہوں، بہ آسانی معلوم ہو جاتا تھا کہ مرثیہ پڑھا جا رہا ہے اور فروعی لہجوں کی بدولت یہ اندازہ ہو جاتا تھا کہ جنگ پڑھی جا رہی ہے یا بین یا مرثیے کا کوئی اور جز۔

آدھے الفاظ۔ لہجے کے بعد مرثیہ خوانی میں لفظوں کے وصل و فصل کے نظام اور ان کی پیچیدگیوں و نزاکتوں کی اہمیت کو نیرّ مسعود نے نہایت تفصیل اور ژرف بینی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ کہاں پر لفظوں کو ملا کر پڑھا جائے کہاں پر الگ کر کے، کہاں پر دہرا کر اور کہاں حذف کر کے یہ فیصلہ کرنا مرثیہ خواں کا کام تھا۔ بقول نیر مسعو اس میں اس کی خواندگی کے جوہر بھی کھلتے تھے اور مرثیے میں مختلف کیفیتیں اور معنویتیں بھی پیدا ہو جاتی تھیں۔ مرثیے کے کسی بند کو مختلف انداز میں ادا کرنے کو نیرّ مسعود نے اصطلاح میں 'دست و گریباں' کے بند کہا ہے۔

بتانا۔ لفظوں کی فنی مہارت سے ادائگی کے بعد بعد نیرّ مسعود نے مرثیہ خوانی میں ''بتانے'' کے عنصر پر روشنی ڈالی ہے۔ نیرّ مسعود کے مطابق مرثیہ خواں کا ہاتھ اور بدن کی جنبشوں کے ذریعے کسی مضمون کو ادا کرنا مرثیہ خوانی کی اصطلاح میں 'بتانا' کہلاتا ہے اور مرثیہ خوانی کے

مذکورہ تمام عناصر میں مہارت کے ساتھ بتانا ان سب کی اثر آفرینی میں بہت اضافہ کر دیتا ہے۔ لیکن بتانے میں حد اعتدال سے بڑھنا معیوب اور اس حد اعتدال کا مقرر کرنا مشکل امر ہے۔[۲۲]

نیّر مسعود کی تحقیق کے مطابق مرزا دبیر زیادہ بتانے کو ''ارتھ'' کہتے تھے اور برا سمجھتے تھے۔ اور انیس بھی بدن کو زیادہ اٹھانا یا حرکت دینا بہت ناپسند کرتے تھے۔ یہاں اس بات کا اعتراف ناگزیر معلوم ہوتا ہے کہ بتانے سے متعلق نیّر مسعود نے جو تفصیلات اور مثالیں پیش کی ہیں اور جس ژرف بینی کے ساتھ انہوں نے فن مرثیہ خوانی کے اس اصول کی وضاحت وصراحت کی ہے وہ قابل ستائش ہے۔

چشم وابرو کے اشارے۔ ''بتانے'' کے بعد خواندگی کے دوران چشم وابرو کے مناسب اور متناسب اشاروں سے کام لینے کو نیّر مسعود نے فن مرثیہ خوانی کا ایک اہم عنصر قرار دیا ہے کیوں کہ ان اشاروں اور تیوروں سے ہی جذبات وتاثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ نیّر مسعود لکھتے ہیں کہ با کمال مرثیہ خوانوں کے یہاں یہ اظہار اتنا سچا ہوتا تھا کہ اس کے مخاطبین کو کبھی تو اس کی شخصیت بدلی ہوئی نظر آتی تھی اور کبھی ایسا محسوس ہوتا تھا کہ مرثیہ خواں جو کچھ بیان کر رہا ہے اسے دیکھ بھی رہا ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے مجالس عزا سے متعدد مثالیں پیش کی ہیں جن سے یہ واضح ہوتا ہے کہ مرثیہ خواں کے چہرے کے تاثرات خصوصاً آنکھوں کی کیفیت سے ظاہر ہوتا تھا کہ اس نے واقعی کچھ دیکھ لیا ہے اور اس سے بڑھ کر نیّر مسعود نے وہ منزل بھی بیان کی ہے جہاں حاضرین کو بھی وہی دکھائی دینے لگتا ہے جو ان کے خیال میں مرثیہ خواں کو دکھائی دے رہا ہے۔

سامعین پر اثر۔ مرثیہ خواں کی خواندگی کا سامعین پر کیا اثر ہوتا تھا نیّر مسعود نے اس بات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اور مجالس عزا سے اس کی بہترین مثالیں پیش کی ہیں جن سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ باکمال مرثیہ خواں اپنی خواندگی سے سامعین کو مسحور کر لیتا تھا۔ اور کبھی کبھی تو ایسا ہوتا تھا کہ سننے والے کو برسوں پہلے سنی ہوئی خواندگی کی یاد آنے کے ساتھ وہ تاثر نہ صرف یاد آجاتا تھا بلکہ اس طرح تازہ ہو جاتا تھا گویا وہ خواندگی ابھی ابھی کی بات ہے۔ نیّر مسعود بتاتے ہیں کہ اہل مجلس کا تعریفیں کرتے کرتے کھڑے ہو جانا اور وجد میں آجانا اچھی خواندگی کا معمولی اثر تھا۔ اس سے کہیں شدید اثر بین کا ہوتا تھا۔ جب اہل مجلس بین کے محل پر شامیانے کی چوبوں سے سر ٹکراتے تھے اور سینے اور سروں کو اس طرح پیٹتے تھے جیسے ماتمی دستے والے ماتم کرتے ہیں۔[۲۳]

نیرّ مسعود نے ایسی متعدد مثالیں پیش کی ہیں جن سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیہ خوانی کی مجلسوں میں سامعین کے اشتیاق اور مجمعے کا کیا عالم تھا۔ چنانچہ انہوں نے فن مرثیہ خوانی کے فروغ میں سامعین کی اس اثر پذیری، اشتیاق اور ہجوم کو نہایت اہم قرار دیا ہے۔

مرثیہ خوانی کے مذکورہ عناصر ترکیبی کے علاوہ نیرّ مسعود نے ان آداب کا بھی ذکر کیا ہے جن کی ادائگی مجالس میں لازمی سمجھی جاتی تھی اور جنھیں آج بھی مرثیہ خوانی کے اراکین کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ آداب درج ذیل ہیں:

☆ مرثیہ خواں کو اپنے پڑھنے کے مرثیے زبانی یاد ہوتے تھے۔

☆ زبانی یاد ہونے کے باوجود مرثیہ خوانی کے آداب فن کا تقاضا یہ تھا کہ لکھا ہوا مرثیہ سامنے رکھا جائے اور مسودہ دیکھ کر ہی پڑھا جائے۔

☆ منبر پر بیٹھنے کے بعد مرثیہ ہاتھ میں لینا اور مرثیہ واپس کرنے کے بعد منبر سے اترنا بھی آداب مرثیہ خوانی میں داخل تھا۔

☆ پیش خوانی، یعنی اصل مرثیہ خواں سے پہلے دوسرا شخص پیش خوانی کے طور پر کچھ پڑھتا تھا اس کے بعد اصل مرثیہ خواں کی خواندگی کا آغاز ہوتا تھا۔

☆ مجلس میں خواندگی کی ابتدا عموماً رباعی سے ہوتی تھی پھر سلام اور مخمس وغیرہ پڑھنے کے بعد اصل مرثیہ شروع کیا جاتا تھا۔

☆ صنف سخن کی حیثیت سے مرثیے کے اجزائے ترکیبی میں بین کا جز ناگزیر تھا یعنی مرثیے کا اختتام المیہ مضمون پر ہونا لازمی تھا۔

☆ منبر پر بیٹھ کر پانی نہ پینا بھی مرثیہ خوانی کے آداب میں شامل تھا۔ نیرّ مسعود کی تحقیق کے مطابق خصوصاً میر انیس اس اصول کے پابند تھے۔

☆ مرثیہ خوانی سے پہلے فاتحہ پڑھنا بھی انھیں آداب میں شامل تھا۔ اس اصول کی پابندی خاص طور پر مرزا دبیر کے خاندان میں ہوتی تھی۔

مذکورہ بالا سطور میں نیرّ مسعود نے مرثیہ خوانی کے جو مختلف عناصر بیان کیے ہیں اور خواندگی کے دوران ان کی ادائگی کی اہمیت کو جس طرح واضح کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ ایک مشکل اور پیچیدہ فن تھا جسے سیکھنے کے لیے باقاعدہ تعلیم اور مشق کی ضرورت ہوتی تھی اور تمام

مرثیہ خوانوں کے لیے اس سے واقفیت ضروری تھی۔

فن مرثیہ خوانی کے تمام مراحل پر سیر حاصل بحث کرنے کے بعد انہوں نے اس فن کے زوال اور اس کے اسباب و نتائج پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ لکھتے ہیں مرثیہ خوانی مجلس عزا کا ایک جز تھی اور عرصے تک اسے مجلسوں کے اہم ترین جز کی حیثیت حاصل رہی اور اس نے مجلس کی دوسری صورتوں کو پس منظر میں پہنچا دیا تھا لیکن ہر فن کی طرح اس پر بھی عروج کے بعد زوال آیا۔ اور آگے چل کر انیس و دبیر کے خاندان کے بعد مجالس میں مرثیہ خوانی کی جگہ ذاکری اور خطابت نے لے لی۔ اچھے مرثیہ خواں میدان سے اٹھنے اور اچھے ذاکر میدان میں آنے لگے۔ اور مرثیہ خوانی کا فن نا قدری کا شکار ہو گیا۔

مرثیہ خوانی کے فن، اس کے عناصر ترکیبی اور جزئیات سے متعلق نیّر مسعود نے جو تحقیقی و تنقیدی بحث کی ہے ان کی رثائی ادب سے گہری دلچسپی و وسعت معلومات کا مدلل ثبوت ہے۔ اور بلا تامل یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ صنف مرثیہ سے متعلق ایک بے حد اہم پہلو تھا جسے ہمارے ناقدین نے اپنی توجہ سے محروم رکھا۔ نیّر مسعود کا یہ کارنامہ نا قابل فراموش ہے کہ انھوں نے مرثیہ سے وابستہ ایک عظیم فن کی بازیافت کی اور اس کے اصول و قواعد کا تعین کیا۔ بلا شبہ ان کا یہ کارنامہ اردو ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔ گزشتہ صفحات میں نیّر مسعود کی کتاب ''مرثیہ خوانی کا فن'' کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی یقیناً اس میں تشنگی باقی ہے اور پیش نظر مقالہ محض ایک ناکام کوشش ہے۔

❁❁

حواشی:

۱۔ لغت فرہنگ آصفیہ، سید احمد دہلوی، اشاعت ۱۹۷۴، جلد چہارم نیشنل اکاڈمی، دریا گنج، ص ۳۲۰

۲۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اشاعت ۱۹۶۹ء، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ص ۱۵ (اشاعت اول ۱۹۰۷ء)

۳۔ معرکہ انیس و دبیر، نیّر مسعود، ماس پرنٹرز، کراچی، ص ۶

۴۔ یہ کتاب انیس۔ سوانح سے پہلے اشاعت پذیر ہوئی۔ انیس کی اشاعت اول جنوری مارچ ۲۰۰۲ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی سے ہوئی۔

۵۔ سوانح عمری عروج از سید حسن رضا، مشمولہ دولہا صاحب عروج، مرتبہ نیّر مسعود، اردو پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰، ص ۴۱

۶۔ قاعدہ تحت لفظ خوانی، سید مہدی حسن مرثیہ خواں، (تصنیف ۱۲۹۹ھ) مطبع قیصری، بریلی، ۱۳۰۱ھ، ص ۲،۳

۷۔ حیات دبیر (جلد اول) سید افضل حسین ثابت لکھنوی، سیوک اسٹیم پریس، لاہور ۱۹۱۳ء، ص ۱۸

۸۔ مرثیہ خوانی کا فن، نیّر مسعود، دوسری پاکستانی اشاعت ۲۰۰۵، آج کی کتابیں، ذکی پرنٹرز، کراچی، ص ۱۴

۹۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۴

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۵

۱۲۔ مثنوی مظہر العجائب، سید مظفر حسین ضمیر، مطبع مطلع الانوار، سہارن پور

۱۳۔ مرثیہ خوانی کا فن، ص ۱۶

۱۴۔ ''غالباً پہلا شخص جس نے منبر پر بیٹھ کر تحت للفظ پڑھا میر ضمیر صاحب تھے۔'' (موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، الناظر پریس، لکھنؤ، ۱۹۲۴ء، ص ۱۳

۱۵۔ مرثیہ خوانی کا فن، ص ۱۷

۱۶۔ ایضاً، ص ۱۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۹

۱۹۔ ایضاً، ص ۳۶

۲۰۔ ایضاً، ص ۴۴

۲۱۔ مرثیہ خوانی کا فن، ص ۴۴ بحوالہ سوانح عمری عروج از سید حسن رضا، مشمولہ دولہا صاحب عروج، مرتبہ نیّر مسعود، اردو پبلشرز لکھنؤ، ۱۹۸۰ء ص ۴۱

۲۲۔ مرثیہ خوانی کا فن، ص ۶۲

۲۳۔ مرثیہ خوانی کا فن، ص ۷۴

ضیاء الحسن

ادبستان: ایک مطالعہ

نیرّ مسعود کو ایک زمانے تک تحقیق و تنقید کے حوالے سے جانا جاتا رہا تھا۔ اگرچہ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سیمیا'' دس بارہ سال قبل شائع ہوا تھا لیکن ایک زمانے تک افسانہ نگار کے طور پر ان کا ذکر کم کم ہوا۔ جب ''طاؤس چمن کی مینا'' اور ''عطر کافور'' شائع ہوئے تو یار لوگوں نے ان کے افسانوں پر بات کا آغاز کیا اور آج گفتگو یہ موڑ لے چکی ہے کہ کہیں نیرّ مسعود اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار تو نہیں ہے۔ ان کے افسانے پر زیادہ تنقیدی کام نہیں ہوا۔ اس کی ایک وجہ ان کے افسانوں کی وہ طلسماتی فضا ہے جو موضوع کھلنے نہیں دیتی۔ ان کے افسانوں کی تفہیم جتنی دشوار ہے۔ ان کا مطالعہ اتنا ہی دلکش اور دلربا ہے۔

نیرّ مسعود کی نئی کتاب ''ادبستان'' خاکوں کا مجموعہ ہے۔ انھوں نے ادب کا ایک طویل دور دیکھا ہے اور بہت سے شخصیات کو بے حد قریب سے دیکھا ہے۔ ان میں چند شخصیات پر خاکے لکھ کر انھوں نے گویا ایک عہد کو اردو ادب کے نئے قاری کے لیے محفوظ کر دیا ہے۔ گذشتہ دنوں آغا سہیل کی آپ بیتی کی پہلی جلد شائع ہوئی۔ اس کتاب میں انھوں نے اپنے مخصوص افسانوی انداز میں لکھنؤ کی تہذیبی زندگی کو پیش کیا ہے۔ نیرّ مسعود کے خاکوں کا مجموعہ پڑھنے سے پہلے میرا خیال یہ تھا کہ انھوں نے خاکہ نگاری کے لیے بھی ایسا مخصوص افسانوی اسلوب اختیار کیا ہوگا لیکن پہلا خاکہ پڑھ کر محسوس ہوا کہ ان خاکوں کی زبان تو وہی ہے لیکن اسلوب کی افسانویت کو انھوں نے خاکہ نگاری کے مناسب خیال نہیں کیا۔ نیرّ مسعود کو زبان و بیان پر مکمل گرفت حاصل ہے، جس کا اظہار ان کی اس کتاب میں بھی ہوا ہے لیکن زبان کے رچاؤ کے باوصف ان کا اسلوب ہر صنف میں بدل جاتا ہے۔ ان کی تنقیدی و تحقیقی کتب کا اسلوب خاکہ نگاری اور افسانہ نگاری

دونوں سے مختلف ہے۔ انھوں نے ہر صنف ادب کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر اسلوب وضع کیا ہے۔ یہاں اسلوب سے دلچسپی رکھنے والے ناقدین کے لیے مطالعہ کا میدان کھلا ہے کہ وہ ایک شخصیت کے مختلف اظہارات کا تجزیہ مختلف بنیادوں پر کر سکتے ہیں، ان خاکوں میں رشید حسن خاں، محمود ایاز، شمس الرحمٰن فاروقی، مسعود حسن رضوی ادیب، ادبستان (ان کا گھر) اور عرفان صدیقی کے خاکے شامل ہیں۔ احتشام حسین کے دو اور ادیب کے تین خاکے ہیں۔ یوں ان خاکوں سے انھوں نے ایک پورے عہد کی تصویر بنائی ہے، جس میں ادب اور تہذیب و ثقافت دونوں شامل ہیں۔ ان خاکوں میں انھوں نے شخصیات کو بھی ابھارا ہے اور ان کے کام کو بھی یہ ایک افسانہ نگار، محقق اور نقاد کے خاکے محسوس ہوتے ہیں۔

شاہد اختر

نیّر مسعود بطور انسان: ایک جائزہ

یہ بات مارچ ۱۹۹۲ء کی ہے۔ میں اس دن شعیب نظام کے ساتھ لکھنؤ آیا تھا۔ ان کی ریڈیو پر ریکارڈنگ تھی۔ ہم اس سے پہلے بھی ساتھ میں لکھنؤ آتے رہے تھے۔ ریکارڈنگ وغیرہ سے فارغ ہو کر کسی دوست سے ملنے کی خواہش ہوتی تو ہم ادھر چلے جاتے ورنہ سیدھے چار باغ کا رخ کرتے۔

اس دن پروگرام میں کچھ تبدیلی نظر آئی جو طے شدہ نہیں تھی۔ ہم امین آباد گئے تھے اور یہاں سے ہمیں چار باغ جانا تھا مگر ہم ٹوریا گنج کی طرف جا رہے تھے۔ باتوں میں مصروف رہنے کی وجہ سے میں نے اس پر غور نہیں کیا تھا جب رکشہ والے سے ٹوریا گنج چلنے کو کہا گیا لیکن اب تو مجھے پوچھنا ہی تھا کہ یہ ٹوریا گنج...... کہاں...... اور کیوں؟ ''نیر بھائی کے یہاں۔'' شعیب نے مختصر سا جواب دیا۔ ظاہر ہے میں اس نام سے واقف نہیں تھا۔ اس کے باوجود میں کوئی باز پرس نہ کر سکا۔ زیر لب نام دہرایا اور ذہن پر زور دیا کہ کون ہو سکتے ہیں...... یہ نیر بھائی...... اگر کوئی ادبی شخصیت ہیں تو اب تک کیوں نہیں ملے۔ پھر یاد آیا کہ شعیب سے ملاقات ابھی پچھلے ہی سال تو ہوئی ہے۔ ہو سکتا ہے اتنے اہم نہ ہوں یہ نیر بھائی...... مگر شعیب نظام کے انتخاب پر بھی شک نہیں کیا جا سکتا تھا۔

رشتے دار بھی تو ہو سکتے ہیں۔ غرضیکہ اس گتھی کو میں اپنے ہی طور پر سلجھانے کی کوشش کرتا رہا۔ ہر چند کہ مطمئن نہ ہو سکا۔ اب لگتا ہے کہ کتنا آسان کام تھا۔ ان سے دریافت کر لیا ہوتا لیکن یہ بھی تو ہے کہ آپ کسی سے کتنے ہی بے تکلف کیوں نہ ہوں، کبھی ایسے مرحلے درپیش آ جاتے ہیں جب کسی وجہ کے بغیر بھی جیسے قوت گویائی صلب ہو جاتی ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت سے میں بھی دوچار تھا۔ ہم کچھ

دیر خاموش رہے پھر سے گفتگو شروع ہو پاتی کہ ہم رکشہ سے اتر گئے۔ ظاہر ہے، ہم اپنی منزل پر آ گئے تھے۔ چند قدم آگے بڑھنے پر دائیں جانب ایک سفید پرشکوہ عمارت نظر آئی۔ کچھ اور آگے بڑھے تو دیوار پر پتھر لگا ہوا دیکھا جس پر بہت واضح طور پر ''ادبستان'' لکھا ہوا تھا۔ نیر بھائی سے متعلق یہ پہلا سراغ تھا جو میرے ہاتھ لگا۔ یہ تو طے ہو گیا کہ وہ کوئی ادبی شخصیت ہیں۔ ابھی تو میں نے انہیں دیکھا بھی نہیں تھا پھر بھی یہ بات ذہن میں آئی کہ کوئی اور طرح کے آدمی ہیں۔ نیر بھائی کے تئیں میری دلچسپی بڑھ گئی تھی۔ میں انہیں دیکھنا اور ضرورت بھر کی معلومات حاصل کرنا چاہتا تھا اور تبھی شعیب نظام نے بہت آہستگی اور نرمی سے آواز دی، ''نیر بھائی......'' مجھے شبہ تھا کہ یہ آواز اندر جائے گی بھی کہ نہیں۔ یہ لہجہ اور تخاطب میرے لیے کچھ نیا سا تھا۔ مجھے لگا جیسے ہم شہر کی شاہراہ سے نکل کر اچانک کینٹ میں داخل ہو گئے ہیں۔ ہمارے اوپر کچھ نئے قوانین نافذ ہو گئے ہیں۔ میں پھر سے عمارت، صحن اور اس کے آگے کشادہ لان کو دیکھنے میں محو ہو گیا۔ آہنی سلاخوں والے پھاٹک کے اس طرف کھڑے ہوئے...... کسی...... آہٹ...... یا آواز کے انتظار میں اور تبھی ایک معمر شخص سفید کرتا پیجامہ زیب تن کیے ہوئے نمودار ہوئے۔ وہ تقریباً گیٹ تک آ گئے تھے لیکن تب تک بھائی شعیب نے دروازہ کھول دیا اور آگے بڑھ گئے۔ ''نیر بھائی...... آداب......'' انھوں نے باقاعدہ ہاتھ اٹھا کر آداب کیا تھا۔ پیچھے میں بھی کمرے میں داخل ہو گیا۔ ہم اپنی نشستوں پر دراز ہو گئے۔ اس کے بعد میرا تعارف کرایا۔ ان کے چہرے پر خوشگوار تاثرات تھے۔ انھوں نے مجھ سے کچھ سوالات کیے۔ شغل، پسند اور ناپسند کے بارے میں اور پھر توجہ میری طرف سے ہٹی تو جیسے میں نے اطمینان کی سانس لی۔ اب پہلی بار میں نے انہیں غور سے دیکھا۔ ان کی پرسنالٹی ایسی نہیں تھی جس سے بولے بغیر سامنے والا مرعوب یا متاثر ہو جائے۔ جسامت کے اعتبار سے کمزور تھے مگر آواز بھاری اور بہت رعب دار تھی۔ ایک الگ طرح کی کھنک تھی ان کی آواز میں، جبیں پر ایک پھوڑے نما ابھرا ہوا نشان اس پر نظر پڑی تو میں اس کے بارے میں سوچنے لگا۔ کب سے ہے...... کیوں...... ہے...... میری نظریں کمرے کا جائزہ لے رہی تھیں۔ میں توجہ اور باریکی سے چیزوں کو دیکھ رہا تھا۔ پرانی طرز تعمیر کا بہت کشادہ سا کمرہ جس کی چھت خاصی اونچی تھی۔ دیوان خانہ...... یا...... بیٹھکہ...... کچھ بھی کہہ لیں۔ آتش دان بھی موجود تھا۔ ممکن ہے پہلے استعمال بھی ہوتا رہا ہو مگر اب ایسے نشانات باقی نہیں تھے۔ ظاہر ہے رنگ وروغن میں دب گئے ہوں گے۔ کمرے میں چوبی اور لوہے کی کئی الماریاں تھیں جو کتابوں سے بھری

ہوئی تھیں۔ وسط میں صوفہ پڑا ہوا تھا اور ایک طرف بیڈ بھی تھا لیکن ہم صوفے پر ہی آمنے سامنے بیٹھے تھے۔ ہم پانی پی کر تازہ دم ہو گئے تھے۔ چیزوں کی طرف سے دھیان ہٹا کر میں نے باتوں پر لگایا۔ کوئی بہت سنجیدہ گفتگو ہو رہی تھی۔ میں نیر بھائی کی باتیں بڑی توجہ اور انہماک سے سن رہا تھا۔ اس وقت کی ذہنی شکست وریخت آج ظفر اقبال کے اس شعر سے واضح ہو جاتی ہے۔

کوئی اور شے ہے مجھ میں کہ جو چل رہی ہے اب کے

نہ سرک رہا ہے صحرا نہ سحاب چل رہا ہے

مجھے یہ یاد نہیں کہ اس دن کن موضوعات پر انھوں نے اظہار خیال فرمایا تھا مگر یہ ضرور یاد ہے کہ وہ بولنے میں بھی لفظوں کی فضول خرچی کے قائل نہیں تھے۔ بہت نرم لہجے میں شائستگی سے اس قدر عالمانہ باتیں...... مجھے اپنی حیرت یاد آتی ہے۔ اس پہلی ملاقات میں مجھے یہ احساس ہوا کہ جیسے ان کے اندر، ع...... مقناطیسی اثرات تھے جس سے وہ سامنے والے کو اپنی طرف کھینچتے تھے۔

میرے تو وہم وگمان میں بھی نہیں تھا کہ میں کتنی بڑی شخصیت سے روبرو ہوا ہوں۔ اس کے باوجود بہت گہرا تاثر تھا۔ طبیعت میں ایک عجیب سی سرشاری تھی۔ وقت کے ساتھ اس میں اضافہ ہوتا رہا ہے۔ وہ پہلا دن تھا جب میں نے ادبستان کو دیکھا...... نیرّ مسعود کو دیکھا۔

وہ ہمیں گیٹ تک چھوڑنے بھی آئے تھے۔ میں تو چاہ رہا تھا کہ ابھی اور بیٹھیں۔ ان کے پاس سے جانے کو جی نہیں کر رہا تھا۔ یہ کیفیت اس سے پہلے کسی اور ادبی شخصیت سے مل کر نہیں ہوئی۔ جب وہ ہمیں رخصت کر کے واپس لوٹ گئے اور ہم لوگ چہل قدمی کرتے ہوئے سڑک تک آگئے تو میں نے شعیب نظام سے ایک ساتھ کئی سوال کیے تھے، جن میں ایک یہ بھی تھا کہ اتنی دیر سے یہاں کیوں لائے۔

اس کے بعد میں نے نیرّ مسعود صاحب کو باقاعدہ پڑھنا شروع کیا۔ ان کے تنقیدی مضامین اور افسانے بطور خاص میری توجہ کا مرکز رہے۔ نیرّ مسعود کا افسانوی ادب اگرچہ وہ الگ موضوع ہے لیکن میں اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ وہ میری نظر میں غیر معمولی افسانے ہیں۔ ان کے یہاں فلسفہ، منطق، تاریخ اور دیگر علوم جس طرح افسانے میں تحلیل ہو جاتے ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ فکشن کی ایسی نثر بھی میں نے اس سے پہلے نہیں پڑھی۔ ایسا روشن اور شفاف بیانیہ میرا تو دعویٰ ہے کہ اگر سنجیدگی سے مطالعہ کیا جائے تو ہم خود کو حیران ہونے سے نہیں بچا سکتے۔ نیرّ مسعود کی نثر

کے بارے میں مرحوم محمود ایاز نے سوغات ہی میں لکھا تھا کہ ان کی نثر ایک ایسا خواب ہے جس کے سامنے حقیقت بھی شرمسار ہو جائے۔ میں ان کی اس بات سے پوری طرح اتفاق بھی کرتا ہوں اور تائید بھی۔

نیرّ مسعود اس قدر صبر و شکر کرنے والے آدمی تھے کہ بعض اوقات یہاں بھی حیران کر دیتے۔ آج کے زمانے میں کیا کسی میں اتنی قوت برداشت ہے۔ اتنے علم کے ساتھ نہ کبھی کسی سے شکوہ شکایت نا...... غیبت...... نا...... غصہ...... نا...... ناراضگی...... کربلا اور دریائے فرات پر رقم ہوتی صبر و قناعت کی اس اسلامی تاریخ کی روایت کو اتنی خاموشی اور سلیقے سے آگے بڑھایا کہ جس کی دوسری مثال آج کے عہد میں تلاش کرنا ممکن نہیں۔

گذشتہ پچیس برسوں میں ہم بہت بار لکھنؤ آئے، کئی بار تو صرف نیر بھائی کو دیکھنے اور ملنے کی غرض سے آئے۔ میں ان سے ادب اور آداب سیکھنا چاہتا تھا۔ ان سے اخلاقیات کے سبق سمجھنا چاہتا تھا۔ میں نے بہت کچھ ان سے سیکھا بھی مگر ابھی بہت تشنگی باقی ہے۔ وہ بڑے قلم کار ہی نہیں بطور انسان بھی وہ بہت عظیم تھے۔

بمبئی اور بیرون ملک میں خاصہ وقت گزرانے کے بعد میں اس خوش فہمی میں تھا کہ اور کچھ سیکھ پایا کہ نہیں لیکن ضرورت بھری آدمی شناسی آ گئی ہے۔ یہ واہمہ بھی نیرّ مسعود سے مل کر ختم ہو گیا۔ تبھی یہ احساس ہوا کہ یہ کام اتنا آسان نہیں ہے۔ شروع میں تو میرے لیے یہ طے کرنا دشوار تھا کہ پیچیدگی اور ابہام ان کے افسانوں میں زیادہ ہے یا خود نیرّ مسعود میں۔ جس طرح ان کی نثر بظاہر جتنی سادہ اور آسان نظر آتی ہے مگر کیا یہ حقیقت ہے؟ توجہ اور انہماک کے ساتھ جب ہم ان کا مطالعہ کرتے ہیں تو دھیرے دھیرے حیران کن انکشافات ہمارے سامنے ہوتے ہیں۔ ٹھیک ویسے ہی جیسے ہم ان سے برابر ملتے رہتے ہیں تو ہر بار خوشگوار حیرت کے ساتھ ایک نئے نیرّ مسعود سے ملاقات ہوتی ہے کہ یہ شخص اس موضوع یا فن کے متعلق اتنی معلومات رکھتا ہے اور یہ سلسلہ قائم رہتا ہے تو آپ نیرّ مسعود کے اسیر ہو جاتے ہیں بلکہ ان کی لت پڑ جاتی ہے اور اگر غرض و غایت وابستہ نہیں ہے تو پھر ان کی تعظیم سے خود کو نہیں بچا سکتے۔ وہ جس اعلیٰ پائے کے افسانہ نگار اور ناقد ہیں بطور انسان بھی وہ اسی سطح کے غیر معمولی شخص ہیں۔ آپ نیرّ مسعود کی شخصیت پر بات کرنا چاہیں یا بحیثیت تخلیق کار...... دونوں میں ایک چیز تو یکساں ہے...... اور...... وہ ہے پہلی نظر میں آسان

نظر آنے کا دھوکا......!

بلاشبہ وہ بڑے افسانہ نگار ہیں۔ اعلیٰ درجہ کے ناقد اور صف اول کے محقق بھی...... وہ زبردست مترجم ہیں اور بے پناہ عروض جاننے والے بھی۔ وہ بہت اچھے حکیم ہیں۔ جلد ساز بھی، عمدہ اور انتہائی نفیس آرٹسٹ بھی۔ میں نے ان کے ہاتھوں کا بنا پنجرا دیکھا ہے۔ جلد چڑھی کتابیں بھی دیکھی ہیں۔ وہ کسی روپ میں آپ کے سامنے ہوں۔ آپ ان کے کام یا علم کو نا نظر انداز کر سکتے ہیں اور نہ نفی۔ اور اس پر طبیعت میں اس قدر سادگی۔ بلکہ اتنا انکسار، بالکل قلندرانہ صفات کے آدمی تھے۔

یونیورسٹی کے زمانے میں موپیڈ سے آیا جایا کرتے تھے۔ ایک تھیلا اپنے پاس رکھتے تھے۔ واپسی میں ضرورت کا سامان خریدتے۔ بناوٹی اور دکھاوے سے بہت دور۔ انتہائی شفیق اور منکسر المزاج۔ چاہے جس سطح کا آدمی ہو نرمی اور شائستگی جوان کا شیوہ تھا اسی لہجے میں بات کرتے۔ حکم والی بات بھی التجا کے سے انداز میں کرتے۔ گفتگو اور مباحث کا معیار ان کی ہی سطح کا ہوتا۔ خود کو کبھی خاص ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کسی بھی طرح کی آرائش اور غصے سے بے نیاز، اتنی طویل مدت میں کبھی انہیں غصہ میں نہیں دیکھا۔ کسی بات سے متفق نہ ہوں تو بھی جان پانا آسان نہ تھا۔ میرا خیال ہے کہ ہر وہ شخص جس کی نیر صاحب سے قربت رہی ہو اور اس نے ان سے یہ نہ پوچھا ہو کہ آپ کو غصہ کیوں نہیں آتا۔ میں نے بھی ایک بار پوچھا تھا تو ہنس کر جواب دیا تھا کہ آتا تو ہے بس صبر کر لیتا ہوں۔ ایسے صابر ہی نیرؔ مسعود بنتے ہیں۔

کبھی اچھے موڈ میں ہوتے تو پان کھاتے اور مذاق فرماتے۔ ایک بار رام لعل کے حوالے سے ایک واقعہ کا ذکر کیا کہ ناروے سے ہرچرن چاولہ کوئی رسالہ نکال رہے ہیں۔ اس کے لیے آپ دو غیر مطبوعہ افسانے فراہم کر دیں، ابھی ایک مہینے کا وقت ہے۔ آئندہ ماہ میں ناروے جاؤں گا تو لیتا جاؤں گا۔ بات آئی گئی، ختم ہو گئی۔ ایک مہینے بعد رام لعل تشریف لے آئے اور کہا کہ وہ افسانے مجھے دے دیں۔ نیر صاحب نے بہت سنجیدگی طاری کر کے ان سے کہا کہ ''کیا آپ نے مجھے رام لعل سمجھ رکھا ہے۔'' یہ واقعہ سنا کر وہ مسکرائے تھے اور مجھے یاد ہے ان کے منہ میں پان کی گلوری تھی۔

۲۵ برسوں میں ان کی زبان سے ایک بھی جملہ ایسا نہیں سنا، جس میں خودنمائی یا خودستائش

کے شبہات بھی موجود ہوں۔ ورنہ اردو کے اکثر شاعر وادیب پچیس منٹ میں اپنے ذائقے اور ہاضمے کے بارے میں آپ کو بتا دیتے ہیں۔ اعلیٰ اخلاقی اقدار کی جو پاسداری اور اہتمام میں نے نیّر مسعود کے یہاں دیکھا وہ کہیں اور نہیں:

دور بیٹھا غبار میرؔ اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

کئی بار ایسے موقعے آئے جب ہم لوگوں نے ان کے لیے کچھ تعریفی کلمات کی کوشش کی مگر وہ اتنی خوش اسلوبی سے بات کا رخ موڑ دیتے کہ پھر سے ہمت جٹانا مشکل ہو جاتا۔ نئے آدمی کو تو یہ یقین ہو جاتا کہ بات انھوں نے سنی ہی نہیں ہے ورنہ اتنی بے اعتنائی کیسے ممکن ہے۔

ان کے آس پاس بھی ایسے بہت لوگ تھے جو اپنی نگارشات یا کتب پر ان سے لکھوانا چاہتے تھے۔ کسی تخلیق کے ردو قبول کا نظام بھی ان کے یہاں دوسروں سے مختلف تھا۔ وہ زبان سے کسی تحریر کی نفی نہیں کرتے۔ لکھنے سے اس لیے گریز کرتے کہ اس طرح دل آزاری ہوگی۔ ایک اور بات آپ ان کے تنقیدی مضامین کو اس نقطۂ نظر سے دیکھیے کہ مغربی نام اور ان کے حوالوں کے بغیر بھی کتنی موثر اور زبردست تنقید لکھی جا سکتی ہے۔ نفس پر قابو اتنا آسان ہوتا تو اس کے بدلے میں اللہ جنت دینے کا وعدہ نہیں کرتا۔ کسی پیکر میں اتنی صفات وخوبیاں پیدا ہو جائیں تو پھر وہ ذی روح نیّر مسعود میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

ایسے وقتوں میں جب تہذیبوں کا زوال ہو رہا ہے۔ ہماری قدریں ہر طرف رسوا و پامال ہو رہی ہوں، ایسے میں نیّر مسعود جیسے عظیم مرتبہ ذی علم شخص کی قدر و قیمت میں ہی اضافہ نہیں ہوتا بلکہ نئی تاریخ کی داغ بیل پڑتی ہے۔

ظفر اقبال کے حوالے سے مجھے ایک بات یاد آتی ہے جو انھوں نے غالباً ''شب خون'' میں کسی نئے شاعر کو مشورہ میں عنایت فرمائی تھی کہ شاعری زبان کے دروبست اور اس کے احترام کا نام ہے۔ اپنے ذوق کے تئیں ایماندار رہے اور سچی لگن سے زبان کا احترام کرتا رہے تو بعید نہیں کہ زبان آپ کا احترام کرنے پر مجبور ہو جائے۔

زبان کسی تخلیق کار کا ادب واحترام کرنے لگے تو ادب میں اس سے اعلیٰ مقام ومرتبہ سربلندی کا اور کیا ہو سکتا ہے۔ مجھے فخر ہے کہ میں نے اپنی آنکھوں سے ایسی ایک نہیں دو شخصیات کو دیکھا ہے۔ زبان وادب جن کو اکرام اور احترام کرنے پر مجبور ہیں۔ ظاہر ہے میری مراد

نیرؔ مسعود ہی ہیں اور دوسری بڑی اور لائق احترام شخصیت محترم شمس الرحمٰن فاروقی صاحب ہیں۔ میں بات کر رہا تھا نیرؔ مسعود کی...... نیرؔ مسعود ایک ایسے معتبر و مستند ڈاکٹر کا نام ہے جو کسی ایک مرض میں مہارت نہیں رکھتا بلکہ ادب کی ہر صنف میں حیران و ششدر کردینے والا علم، حافظہ اور باریک بینی پر قادر ہے۔ نیرؔ مسعود ایک ایسے نابغۂ روزگار شخصیت کا نام ہے جس کے اثرات اردو ادب پر گہرے ہیں بلکہ وقت کے ساتھ استحکام اور دائرہ وسیع کرتے ہوئے خود ایک تاریخ بن جائیں گے۔ ایسا مجھے پختہ یقین ہے۔

عمر فرحت

افسانویت اور نیرّ مسعود

نیرّ مسعود عصرِ حاضر میں ایک اہم افسانہ نگار مانے جاتے ہیں، انھوں نے ۱۹۷۰ء سے لے کر ۲۴ جولائی ۲۰۱۷ء تک پانچ افسانوی مجموعے اور مجموعی طور پر اکتالیس افسانے لکھ کر افسانوی ادب کو ثروت مند کیا۔ اپنے اس مختصر اثاثے کی بدولت افسانوی ادب میں نیرّ مسعود اپنا مقام متعین کرنے میں بہت کامیاب رہے۔ نیرّ مسعود کی شناخت میں اگرچہ بنیادی اور مستقل حوالہ تحقیق اور تنقید ہے، مگر بطور افسانہ نگار جو شہرت اُنھیں حاصل ہوئی وہ کسی طور قابل فراموش نہیں ہے۔ بعض اوقات ہمیں دقت ہوتی ہے کہ نیرّ مسعود بطور افسانہ نگار اہم ہیں یا بطور محقق۔ نیرّ مسعود کا متنی اسلوب اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ اُنھوں نے افسانے کے داخلی نظام میں بھی بطور محقق کام کیا ہے۔ تخلیقی سطح پر نیرّ مسعود نے افسانوی ادب کو ثروت مند تو کیا ہی ہے، مگر تنقیدی سطح پر بھی انھوں نے ان مٹ نقوش چھوڑے ہیں۔ ایک نظر نیرّ مسعود کے افسانوی مجموعوں کی اشاعت پر:

''سیمیا'' ۱۹۸۴ء پہلی اشاعت، ادبستان، لکھنؤ، ہندوستان۔

''عطرِ کافور'' ۱۹۹۰ء پہلی اشاعت، ادبستان، لکھنؤ، ہندوستان۔

''طاؤسِ چمن کی مینا'' ۱۹۹۷ء پہلی اشاعت، آج کی کتابیں، کراچی، پاکستان۔

''گنجفہ'' ۲۰۰۸ء پہلی اشاعت، شہرزاد، کراچی، پاکستان۔

''دھول بن'' ۲۰۱۸ء، پہلی اشاعت، آج کی کتابیں، کراچی، پاکستان۔

یہاں نیرّ مسعود نے ایک اور اختصاص قائم کیا ہے کہ انھوں نے افسانے کے تنقیدی عمل میں بھی حصہ لیا ہے۔ نیرّ مسعود کے افسانے جس نوعیت کے ہیں اُن کو سامنے رکھتے ہوئے سوچنا پڑتا ہے کہ وہ روایتی نظام جس کے تحت آج تک ہم افسانوں کا مطالعہ کرتے آئے ہیں کیوں

ساتھ نہیں دے پارہا؟ افسانے کا متن اس قدر دلکش ہے کہ ایسی تحریروں کو رد بھی نہیں کیا جاسکتا مگر وہ پرانا نظام بھی تفہیمِ نیّر مسعود میں ساتھ نہیں دے رہا۔ لہٰذا ایسے افسانے کی تفہیم کے لیے الگ سے سانچے مرتب کرنا پڑتے ہیں، ایک الگ تفہیمی نظام کی طرف نکلنا پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں ضروری ہے کہ ہم نیّر مسعود کے اپنے تنقیدی نظام کی رمز سے بھی تو آشنا ہوں۔ اُن کے افسانوں کو سمجھنے کے لیے اُن کے اپنے تنقیدی نظام کی تفہیم بہت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ نیّر مسعود نے افسانے کے تنقیدی نظام کو جس طرح ثروت مند بنایا ہے اُس کی ترتیب بھی ملاحظہ فرمائیں:

۱۔ میلہ گھومنی پر ایک نظر۔ ''معلم اردو''، (لکھنؤ، فروری ۱۹۸۵ء)

۲۔ افسانے کی تلاش میں۔ ''خیابان''، شمارہ ۱، جلد ۱ (اسلام آباد، ستمبر ۱۹۸۹ء)

۳۔ ضمیر الدین احمد کے افسانے۔ ''سوغات (پہلی کتاب)''، (اندرا نگر بنگلور، ستمبر ۱۹۹۱ء)

۴۔ تخلیقی عمل۔ ''اکادمی''، دو ماہی، (لکھنؤ، جولائی تا ستمبر ۱۹۹۲ء)

۵۔ عزیز احمد کی تاریخی افسانہ نگاری۔ ''سوغات'' شمارہ ۴ (بنگلور، مارچ ۱۹۹۳ء)

۶۔ افسانے کا نیا منظر نامہ۔ ''آج کل''، سہ ماہی، شمارہ ۱۲، جلد ۵۴ (دہلی، جولائی ۱۹۹۶ء)

۷۔ آزادی کے بعد اردو افسانہ۔ ''جہاد''، (سری نگر، اپریل ۱۹۹۸ء)

۸۔ تقسیم اور اردو افسانہ۔ ''الفاظ''، سہ ماہی، (علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، اپریل، مئی، جون ۲۰۰۰ء)

۹۔ اسپ، کشت، مات۔ قمر احسن کے افسانے کا تجزیہ۔ ''نیا اردو افسانہ'' (انتخاب، تجزیے اور مباحث)۔ مرتبہ: پروفیسر گوپی چند نارنگ (دہلی اردو اکادمی، ۲۰۱۵ء)

نیّر مسعود کے ہاں افسانہ لکھنے کا آغاز جدیدیت کے زوال پر ہو رہا ہے۔ گھر کا ماحول علمی اور طرزِ بود و باش کلاسکیت پسند تھی، نیّر مسعود خود جدید رویوں کی طرف مائل تھے۔ کلاسکیت کے زیرِ اثر نیّر مسعود نے جذبات کو ضبط میں رکھنا اور استعمالاتِ زبان کا ہنر سیکھا۔ افسانے پر نیّر مسعود کے تنقیدی افکار کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک حصہ افسانے پر نظری مباحث میں شامل کیا جاسکتا ہے اور ایک حصہ اطلاقی مباحث کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ سب سے پہلے ہم نیّر مسعود کے افسانے کے حوالے سے نظری افکار پر بات کرتے ہیں۔

نیّر مسعود نے نئی فکری رویوں کو افسانے کے تنقیدی نظام میں بہت کامیابی کے ساتھ برتا

ہے۔ جدیدیت کے دور میں لکھے جانے والے افسانے کے زوال کے بارے میں نیرّ مسعود نے کچھ اسباب بیان کیے ہیں، نیرّ مسعود کا خیال ہے کہ اس کی ایک وجہ ماس میڈیا کی یلغار ہے۔ اس یلغار کی وجہ سے انکشافِ واقعہ کا جو منصب افسانہ نگار کے ہاتھ سے نکلا ہے تو پھر افسانہ نگار کے لیے افسانے میں واقعہ کو موضوع بنانا کتنا اہم رہ جاتا ہے، اور واقعہ سے ہٹ کر افسانے کو موزوں بنانا کس طرح ممکن ہے۔ اس بارے میں نیرّ مسعود خود کیا کہتے ہیں ملاحظہ فرمائیں:

''اس نوع کی خبر رسانی اب افسانہ نگار کا منصب بھی نہیں ہے۔ اب اس کا کام دنیا کو حالاتِ حاضرہ سے مطلع کرنا نہیں بلکہ یہ بتانا ہے کہ اِن حالات کا فرد کے ذہن اور زندگی پر کیا اثر پڑ رہا ہے اور ان حالات سے دوچار ہو کر وہ کس ذہنی جذباتی اور نفسیاتی کشمکش میں مبتلا رہتا ہے۔ یہی آج کے افسانہ نگار کی فکر کے خاص محور ہیں''

کردار اور واقعہ افسانے کی تکملیت کے لیے بہت ضروری ہیں۔ واقعہ کو افسانے میں براہ راست بیان کرنا ہی افسانہ نہیں بلکہ ایسی مہارت کی ضرورت ہے کہ مختلف اشاروں کی مدد سے ایک مبہم سا تصور قاری کے ذہن میں ابھر آئے اور واقعہ رونما ہوتا محسوس ہو۔ اس طرح افسانوی کرافٹ کی کامیاب تکمیل سامنے آتی ہے۔۔ نیرّ مسعود ایک گفتگو میں کہتے ہیں:

''کسی خالی مکان کا تفصیلی نقشہ اس طرح پیش کرنا افسانہ نہیں ہے کہ ہم اُس کی لمبائی چوڑائی، کمروں کی تعداد، چھتوں کی اونچائی وغیرہ معلوم ہو کر رہ جائے لیکن اگر کسی خالی مکان کے بیان سے ذہن میں اس مکان کے بنانے والوں، یا اس میں رہنے والوں، یا اس میں یا اس کے آس پاس پیش آنے والے واقعوں کے تصور یا اُن کے بارے میں تجسس پیدا ہو جائے تو اُس کو افسانوی بیان کہا جا سکتا ہے''

نیرّ مسعود واقعے کو افسانے میں مخصوص شرط کے تحت شامل کرنے کے حق میں ہیں۔ وہ شرط یہ کہ وہ واقعے کی اکہری معنویت نہیں چاہتے بلکہ الفاظ کی بجائے ایک واقعہ کیوں نہ کثرتِ معنی کا منبع بنے واقعہ سے مراد اُن کے ہاں صورتِ حال کا بیان ہے اور یہ صورتِ حال متحرک بھی ہو سکتی ہے اور جامد بھی۔۔ اس بارے میں اُن کی رائے دیکھیں:

''کہ واقعہ Valid بھی معلوم ہو اور کچھ اور بھی بتائے جیسا کہ آپ نے کہا تھا کہ محض واقعہ افسانہ نہیں بن سکتا بلکہ اسے کوئی اور بھی قصہ بیان کرنا چاہیے۔ اب یہ ہم دیکھ رہے ہیں

کہ نئے افسانہ نگاروں کے پاس واقعات بھی کم ہو گئے ہیں"

کردار نگاری کے حوالے سے نیّر مسعود کے افکار خاصی انفرادیت کے حامل ہیں۔ بہت سارے کرداروں میں مرکزی کردار واحد متکلم پایا جاتا ہے۔ داخلی خلفشار کے اظہار کے لیے یہ انتخاب اُن کا خوبصورت حربہ ہے اور اسی کے ذریعے وہ اپنی داخلی کیفیات کا خوبصورتی کے ساتھ اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ نیّر مسعود کے ہاں کردار انسانی صورت کے علاوہ بھی ہیں جن کے بارے میں نیّر مسعود نے خود ہی بتایا ہے کہ:

> "افسانے میں کردار سے مراد صرف انسان نہیں کسی بھی چیز کو کردار بنا کر افسانہ لکھا جاسکتا ہے، اور یہ ضروری نہیں کہ اس غیر انسانی کردار کو انسانی کرداروں کے تصور کا وسیلہ بنایا جائے۔ سمندر میں طوفان اور بیان میں زلزلے کا بیان انسانی کردار کے تصور کے بغیر بھی مکمل افسانہ بن سکتا ہے جس کے کردار ہوا، پانی، زمین وغیرہ ہوں گے"

نیّر مسعود نے جس ماحول میں پرورش پائی وہ کئی طرح کے مشہور کرداروں سے بھرپور تہذیب ہے۔ مختلف طرح کے کردار نیّر مسعود کے اِردگرد موجود تھے۔ نیّر مسعود نے سہیل وحید کو دیے گئے انٹرویو میں کہا ہے کہ وہ کردار گھڑتے بھی ہیں بہت سارے کردار ایسے بھی ہیں جو اُن کے ماحول میں اُن کے اِردگرد موجود ہیں جیسے کہ اُن کا گھر لکھنؤ کے بیچ میں ہے تو بہت سارے ایسے کردار ہیں اُن کے ماحول میں جن کی جھلک اُن کے افسانوں میں دکھائی دیتی ہے، بھانڈوں، طوائفوں، صابن بنانے والے اور شیشہ گر اِن تمام طبقوں سے وہ اپنے کردار چُن لیتے ہیں اور زیادہ توجہ کردار پر نہیں دیتے۔ وہ کردار تراشی کے حق میں ہیں مگر کرداروں کی تفصیل و وضاحت زیادہ پیش نہیں کرتے نہ کردار کا حلیہ نہ لباس اور وضع قطع پر بھی زیادہ زور نہیں دیتے لیکن کردار اچانک نمودار ہو جاتے ہیں اس بارے میں نیّر مسعود کیا کہتے ہیں ملاحظہ ہو:

> "خاص زور کردار نگاری پر دیتا بھی نہیں ہوں۔ سب ملا کر ایک چیز بنا دیتا ہوں۔ واقعات، کردار کس طرح شروع اور ختم بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ میری کہانی الٹی طرف سے پڑھی جائے تو بھی ویسی ہی لگے گی"

اب یہ دیکھنا ہے کہ نیّر مسعود افسانہ لکھنے کے لیے کس طرح کا پلاٹ منتخب کرتے ہیں اور کسی موضوع یا مقصد پر اُن کی توجہ کم رہتی ہے۔ نیّر مسعود کے اکثر افسانے خواب پر مبنی ہوتے

ہیں اس لیے جب وہ اس پر افسانے کی تعمیر کرتے ہیں تو اس میں تبدیلی کے امکان ہوتے ہیں اور ساگری سین گپتا کو دیئے گئے انٹرویو میں کہتے ہیں:

''جو کہانی لکھتا ہوں اس میں یہ ہوتا ہے کہ بالکل اول سے آخر تک پلاٹ نہیں بناتا ہوں۔ایک ہلکا سا آئیڈیا ہوتا ہے اور پھر وہ لکھنے میں بدل بھی جاتا ہے''

نیّر مسعود افسانے کا اختتام منفرد انداز میں کرتے ہیں تقریباً یہ انداز اُن کا وصف بن چکا ہے۔ وہ روایتی اور مکتبی تنقید کے اصولوں سے ہٹ کر قاری کو سوچنے اور بات بڑھانے کا موقع دیتے ہیں جس کے کئی رنگ ہو سکتے ہیں۔ روایتی افسانہ جس میں ابتدا، وسط اور اختتام کے Elemnts ضروری تھے یہ افسانوی دنیا اس طرح کی نہیں ہے۔نیّر مسعود عام افسانوں کے اختتام کی طرح اپنے افسانے کا اختتام نہیں کرتے بلکہ وہ انجام کا جملہ کاٹ دیتے ہیں اور افسانے کا انجام ایسا بناتے ہیں کہ قاری کو محسوس نہیں ہوتا کہ کہانی ختم ہوگئی ہے یا چل رہی ہے اس بارے میں بھی وہ اپنے انٹرویو میں کہتے ہیں:

''میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کا سبب کیا ہے۔بس ڈرامائی اختتام اچھا نہیں لگتا معلوم ہوتا ہے کہ کئی افسانے ہیں جن کے آخری جملے میں نے کاٹ دیئے، یعنی افسانہ اگر کسی ڈرامائی تاثر پر ختم ہوا تو وہ جملہ کاٹ دیا''

۱۹۷۰ء کے آس پاس افسانہ ایک مشکل صورتِ حال سے دو چار تھا موضوعاتی حوالے سے بہت سارے تجربات ہو چکے تھے عورت، معاشیات، فلسفہ، جنس، نفسیات کو موضوع بنانے کے بعد افسانے میں علامت اور تجریدیت کے تجربات ہوئے جو بہت پھیکے محسوس ہوئے، پھر اس کے بعد افسانے میں کہانی پن لانے والے نوجوانوں میں ایک سنجیدہ فکر افسانہ نگار نیّر مسعود کا اضافہ ہوتا ہے، مگر سوال یہ ہے کہ نیّر مسعود خود تجریدیت کے بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں؟ تجریدی افسانہ کو نیّر مسعود اتنا اچھا نہیں سمجھتے، مگر افسانہ نگار اپنی مہارت کے بل بوتے پر ایک اچھا تجریدی افسانہ لکھتا ہے تو نیّر مسعود منہ کا ذائقہ بدلنے کی خاطر اسے قبول بھی کرتے ہیں۔اس بارے میں وہ ایک سوالنامے کے جواب میں کہتے ہیں:

''ادبی دنیا میں ہر قسم کے افسانے کو فنا کر کے صرف تجریدی افسانے کو باقی رکھا جائے۔یہ غالباً نا قابلِ برداشت صورتِ حال ہوگی۔اسی صورتِ حال کا شاعری کے ساتھ

تصور کیجیے وہاں یہ اتنی ناخوشگوار نہیں ہوگی۔ مثلاً تجرید افسانے کے مزاج کی چیز نہیں ہے۔ اسی لیے اردو میں کوئی اچھا تجریدی افسانہ کم از کم میری نظر سے نہیں گزرا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ تجرید کو افسانے میں کامیابی کے ساتھ برتا ہی نہیں جاسکتا، لیکن اچھا تجریدی افسانہ بھی اپنی استثنائی حیثیت میں منہ کا مزہ بدلنے کا کام آسکتا ہے۔ البتہ غیر تجریدی افسانے کے اندر کسی ذہنی یا جذباتی کیفیت یا کسی محسوساتی ردِعمل کی پیش کش کے لیے تجریدی پیرایہ بہت مناسب بلکہ ناگزیر ثابت ہوسکتا ہے اور اس کا انحصار افسانہ نگار کی سوجھ بوجھ پر ہے۔"

زبان کے استعمال پر اس قدر توجہ کلاسکیت سے رغبت کے زیرِ اثر وجود میں آئی۔ لکھنوی تہذیب کا خاصا بھی ایک طرح سے زبان ہی ہے اور اسی باعث وہ روایت کے ساتھ منسلک بھی ہیں۔ مجموعی طور پر اُنھوں نے ایک متبادل بیانیہ پیش کیا ہے، جو نیا اور منفرد ہونے کے ساتھ کئی ایسے رنگوں کا متحمل ہے جن پر روایت کا گمان ہوتا ہے۔ نیرّ مسعود کے ہاں بڑی بات یہ کہ اُنھوں نے نثر لکھنے کے لیے نثر کی زبان کو ایک قوت مانا اور حتیٰ الامکان اس بات کو ثابت بھی کیا اُن کے نزدیک نثر اور شاعری میں خطِ امتیاز الفاظ کا انتخاب ہے جس سے زبان کا سٹرکچر (Structure) ترتیب پاتا ہے۔ وہ فارسی زبان کے پروفیسر تھے اس کے باوجود انھوں نے اردو افسانے کو زبان اردو کے قریب ہی رکھا ہے فارسیت زدہ ہونے سے بچا کر رکھا ہے۔ اُن کے ہاں اضافتیں نہیں ملتیں اور حتی المقدور علمِ بیان سے بھی نثری زبان کو دور رکھا۔ کہیں کہیں تشبیہات کا استعمال مل جاتا ہے، مگر استعارے کے وہ بالکل خلاف ہیں اور کہیں استعمال کر بیٹھیں تو کاٹ دیتے ہیں، بلکہ استعارے کی مخالفت میں پورا پورا جملہ کاٹ دیتے ہیں۔ اُنھوں نے جس انداز کی نثر لکھی ہے وہ رنگین عبارت کے زمرے میں نہیں آتی جملوں کی بُنت اتنی سادہ ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ افسانے کسی اور زبان کے افسانوں کے تراجم ہیں۔ اُن کے ہاں بہت متوازن نثر سامنے آتی ہے جس میں شدتِ جذبات کا اظہار لفظی سطح پر نہیں ملتا۔ متانت اور ضبط ہر لحہ قلم کے ساتھ ہے۔ اُن کی اپنی رائے بھی یہی ہے کہ:

"ہاں باقاعدہ کوشش کر کے پرہیز کرتا ہوں اور اگر معلوم ہو کہ اس میں شاعرانہ انداز آگیا ہے تو اُس کو کاٹ بھی دیتا ہوں۔ مثال کے طور پر استعارہ میرے یہاں غالباً کہیں نہیں ہوگا۔"

اگر ہم علامتی افسانے کی بات کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے افسانے کی بنت میں

استعاروں کو استعمال کر کے کہانی کو بے دخل نہیں کیا اور نہ ہی صرف اور صرف استعارے کو افسانہ بنایا، بلکہ اُن کے ہاں علامت ایک روشن اور شفاف بیانیہ ہے، مگر علامت کے استعمال کو وہ افسانہ نگار کے ہنر پر چھوڑتے ہیں مثلاً اُن کا بیان دیکھیں:

> ''علامت افسانے میں بھی اتنی ہی قوت پیدا کر سکتی ہے جتنی شاعری میں، بہ شرطے کہ علامتی مفہوم سے قطع نظر کر کے بھی افسانہ اپنی جگہ قائم رہے۔ ہمنگوے کے طویل افسانے ''بوڑھا اور سمندر'' سے محض سمندر، مچھلیوں سے محض مچھلیاں اور ماہی گیر سے محض ماہی گیر مراد لیا جائے تو بھی یہ ایک مضبوط اور قائم بالذات افسانہ ہے۔ سفر کے موضوع پر ایسا افسانہ زیادہ پسندیدہ ہوگا جو بجائے خود بھی مکمل افسانہ ہو اور سفر کی علامت قرار دینے سے اس میں مزید معنویت پیدا ہو جائے، لیکن اگر علامتیں اس طرح برتی جانے لگیں کہ اُنھیں سمجھنے اور علامت مانے بغیر افسانہ بن ہی نہ سکے تو علامتی افسانہ کسی ناکام تجریدی افسانے کی طرح اذیت دے گا''

نیّر مسعود کے ہاں وقت اپنی شناخت کے بغیر ملتا ہے اور وہ بھی اس طرح محسوس ہوتا ہے کہ وقت ٹھہرا ہوا ہے اور جزئیات نگاری سے ایک زمانے کی طرف اشارے ملتے ہیں اور پھر اچانک ایک لمبی جست سے وقت بدلا ہوا ملتا ہے اور دیکھتے دیکھتے ہم کسی دوسری دنیا سے روشناس ہوتے ہیں بقول عرفان صدیقی: ''افسانہ نگار قاری کے ذہن کو بیانیہ کی تجسیم کے وسیلے سے خیال کی تجرید کی طرف لے جاتا ہے اور اس طرح کہانی کسی مخصوص اور قابلِ شناخت زمانی حوالے یا Time frame سے آزاد کرنے کی سعی کرتا ہے''۔ نیّر مسعود کے افسانوں میں مکان بھی خصوصی اہمیت کا حامل ہے جس میں مکان کی تمام جزئیات بھی شامل ہیں دیواریں، دروازے، حویلیاں، دالان، محرابیں، ڈیوڑھیاں، صحن، اور عمارتوں کے نام۔ لکھنوی تہذیب کی بازیافت مکان کے حوالے سے بار بار سامنے آتی۔ مکان کی علامتی معنویت سے وہ خوف کی فضا بھی قائم کرتے ہیں جو ایک طرح سے رنگِ کافکایت کی طرف بھی متوجہ کرتی ہے، نیّر مسعود تصورِ زمان ومکان کے بارے میں کہتے ہیں کہ شاعری میں زمان ومکان کا تصور ضروری نہیں لیکن یہ کوئی بڑی خوبی اور فضیلت نہیں اسی طرح افسانہ بھی زمان ومکان کے بنا ہو سکتا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں کو اگر موضوعاتی سطح پر دیکھا جائے تو بہت کم افسانے ایسے ہوں

گے جو کسی مقصد کو اجاگر کرنے کی خاطر لکھے گئے ہوں یا ادب کا پیٹ سیاسی نعروں اور تحریکوں کے منشور سے بھرنے کی خاطر لکھے گئے ہوں، یا پھر فکری سطح پر انھوں نے کائنات کے بڑے بڑے موضوعات پر فلسفیانہ گفتگو کی ہو، اُن کے بیانات اور تخلیقی عمل یہ بتاتا ہے کہ اُنھوں نے افسانے کو فن کی سطح پر بڑا افسانہ گردانا ہے اور عناصرِ افسانہ کو صرف موضوع پر قربان نہیں کیا۔ افسانے کے اجزائے ترکیبی میں اسلوب، تکنیک، مکالمہ، زبان، کردار نگاری، منظر کشی اور ماحول سازی یہ سب افسانے کی ہئیت میں آتے ہیں اور نیرّ مسعود کا زیادہ تر زور اِنھیں اجزا کی اہمیت پر ہے اِس بارے میں وہ خود کیا کہتے ہیں ملاحظہ فرمائیں:

> ''زیادہ اہمیت تو ہئیت ہی کو دینا پڑے گی، اگر اصل اہمیت موضوع کی ہوتی تو کسی افسانے کا مربوط انداز میں لکھا ہوا وضاحتی پلاٹ بھی اصل افسانے سے ہم سری کا دعوی کرنے لگتا۔ اچھے اور اہم موضوعات پر لکھے ہوئے معمولی افسانوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ افسانوں کی ناکامی کا باعث ان کی بدہئیتی ہی ہے۔ اس کے برخلاف ایسے افسانے بہت مل جائیں گے جو اپنی ہئیت کی خوبی کی وجہ سے معیاری افسانوں میں شمار ہوتے ہیں اگرچہ اُن کے اساسی موضوعات میں کوئی خاص بات نہیں یا واضح طور پر اُن کا تعین ممکن نہیں''

نیرّ مسعود اپنے ایک مضمون ''تخلیقی عمل'' میں بھی موضوع پر ہئیت کی اہمیت کے حوالے سے کہتے ہیں:

> ''تخلیقی عمل میں اگر دس فیصد حصہ مجرد فن کا ہوتا ہے تو نوے فیصد حصہ صناعی کا ہوتا ہے۔ یہی صناعی ہے جو تحریر کو تخلیق بنا کر کبھی افسانے کو حقیقت کا اور کبھی حقیقت کو افسانے کا روپ دیتی ہے۔ مناسب محل زبان کا استعمال، متبادل اور اہم معنی لفظوں میں سب سے موزوں لفظ کا انتخاب جزئیات کا ردو قبول اور انھیں باہم مربوط کرنا، موقع کے لحاظ سے کسی بیان کو طول دینا یا مختصر کرنا وغیرہ صناعی کے تحت آتے ہیں اور اسی ذیل میں تخلیقی عمل کے طویل اور پیچیدہ مباحث آتے ہیں۔''

نیرّ مسعود نے جب افسانے کی دنیا میں قدم رکھا تو اُن کے اندر اتنا اعتماد نہیں تھا کہ اپنے تخلیقی تجربے کا ذمہ داری سے اقرار کریں، لہٰذا اُنھوں نے ''رویا نسیج'' کے فرضی نام سے اپنا پہلا افسانہ پیش کیا، فرضی نام اور اسلوب کی وجہ سے شمس الرحمٰن فاروقی کو بھی اُن کے افسانے پر ترجمے کا

گمان ہوا۔ اس کے بعد نیّر مسعود کو جب بھی گفتگو کا موقع ملا تو اُنھوں نے قارئین اور ناقدین کے لیے الجھاؤ پیدا کیے، کیوں کہ ان کی گفتگو اور تخلیقی متن ایک دوسرے کی ضد ہیں، اگر ہم نیّر مسعود کے بیانات پڑھ کر اُن کے افسانوں کو پڑھیں تو یک دم ذہن الجھ جاتا ہے۔ ابھی ابھی افسانے کو نیّر مسعود کے تنقیدی عمل سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے، مگر اب جب ہم اُن کے تخلیقی متن کو دیکھیں گے تو محسوس ہوگا کہ یہ وہ نیّر مسعود نہیں جن کے تنقیدی میلانات پر ابھی ابھی ہم نے یقین کیا ہے، تضاد کی صورت بہت واضح ہے، کیونکہ نیّر مسعود کے مشاہدات بہت لمبے اور پیچیدہ قسم کے ہیں۔ جب ہم نیّر مسعود کو اُن کی تخلیقات میں دیکھتے ہیں تو بالکل متضاد صورتِ حال ہمیں نظر آتی ہے، محسوس ہوتا ہے کہ نیّر مسعود دو ہیں ایک نظریہ ساز نیّر مسعود اور ایک افسانہ نگار نیّر مسعود۔ نظریہ ساز نیّر مسعود کی پرواہ افسانہ نگار نیّر مسعود کو نہیں ہے۔ افسانے کی جو شعریات نظریہ ساز نیّر مسعود ترتیب دیتا ہے افسانہ نگار نیّر مسعود اُس کو رد کر دیتا ہے۔

مثلاً ہم نے ابھی پچھلے صفحات میں دیکھا ہے کہ نیّر مسعود کو ابہام و تجرید سے رغبت نہیں ہے مگر اُن کے افسانے دیکھیں تو بہت سی جگہ پر ابہام و تجرید سے واسطہ پڑتا ہے۔ وہ بہت سارے ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے کسی مخصوص عہد اور مکاں کا پتہ نہیں چلتا جس سے ابہام کی فضا قائم ہوتی ہے۔

دراصل یہ صورت اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب کوئی فن کار اپنے سے پہلے طے شدہ تنقیدی نظام سے مطابقت اختیار نہ کر رہا ہو اور پھر وہ ایک اپنا نظام واضح کرتا ہے۔ جس کو ایک نئی اصطلاح کا نام دیا جاتا ہے۔ نیّر مسعود ایک ایسے ہی فن کار ہیں جن کی تفہیم روایتی تنقیدی زمرے سے مکمل نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنی تخلیق کے ساتھ ایک نئے تنقیدی نظام کو بھی ساتھ لائے ہیں جسے ''نیّریت'' کہنا ہی مناسب ہے۔

جب ہم نیّر مسعود کے تخلیقی متن کا مطالعہ کرتے ہیں تو تضادات کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں جس باعث قاری کو الجھن سی ہونے لگتی ہے اور ناقدین بھی اپنی اپنی ذہنی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اِن چیزوں کو ثابت کر چکے ہیں، جن سے نیّر مسعود خود انکار کرتے نظر آتے ہیں اور عام قاری کو بھی وہ چیزیں نظر آجاتی ہیں جن سے نیّر مسعود انکاری ہیں۔ مثلاً بہت سارے ناقدین نے نیّر مسعود کے ہاں جادوئی حقیقت نگاری کے اثرات پر بھی بات کی ہے۔ جن میں مہدی

جعفر، شافع قدوائی، عتیق اللہ، ناصر عباس نیر، ڈاکٹر نور فاطمہ جیسے ناقدین شامل ہیں۔ شافع قدوائی نے کہا ہے کہ:

> ''نیّر مسعود کے ہاں ایک مربوط اور منضبط وضعی نظام کو آرٹ سے مستعار ایک اصطلاح Magic realism کے حوالے سے زیادہ بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔''

مگر نیّر مسعود خود جادوئی حقیقت نگاری کے بارے میں کیا کہتے ہیں:

> ''میں تو ٹھیک سے سمجھتا ہی نہیں کہ یہ کیا چیز ہے، لوگ ذکر کرتے ہیں میں نے کوئی خاص کوشش نہیں بعض چیزیں آجاتی ہیں۔ جیسے مابعدالطبیعات آجائے گی۔ رکشہ والے کی گفت گو میں آجاتی ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ اس کا اکسپرٹ ہے میں نے مابعدالطبیعات پڑھی ہے ایک بار رکسال کی کتاب لایا لیکن سمجھ میں نہیں آئی۔ عام گفت گو میں مابعدالطبیعاتی باتیں آجاتی ہیں۔''

اس اقتباس کو پڑھنے کے بعد اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ نیّر مسعود دونیّر مسعود کے طور پر کس طرح سامنے آتے ہیں۔ نیّر مسعود نے کچھ مضامین اپنی ایک کتاب ''افسانے کی تلاش'' میں شامل کیے ہیں۔ یہاں پر نیّر مسعود کے اُن مضامین کو زیرِ غور لایا جاتا ہے جن میں اطلاقی تنقید کے حوالے سے بات کی گئی ہے۔ اس ضمن میں پہلا مضمون ''میلا گھومنی پر ایک نظر'' ہے، جس میں نیّر مسعود نے اپنی بصیرت سے معنی خیز سوال قائم کر کے تنقیدی اسلوب واضح کیا ہے۔

اطلاقی تنقید کے حوالے سے نیّر مسعود سب سے پہلے افسانے کے خلاصے کو پیش کرتے ہیں تا کہ کہانی کی روانی ذہن میں تازہ ہو جائے۔ پھر افسانہ نگار کے عمومی رجحان پر بات کرتے ہیں، پھر دوسرے ہم عصر افسانہ نگاروں کے غالب رجحانات کے ساتھ اُن کی مماثلتوں کو تلاش کرتے ہیں۔ نیّر مسعود اطلاقی تنقید میں افسانے کے متن پر بہت غور کرتے ہیں اور اس بات کو بطور خاص ذہن میں رکھتے ہیں کہ کرداروں کے اعمال وافعا کیا سوالات اٹھا رہے ہیں۔ اسی سلیقہ سے وہ متن کی خامیوں خوبیوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ ایک مثال دیکھیں:

> ''میلہ گھومنی کے کردار میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ وہ فطرۃً بدکا اور ہرجائی نہیں معلوم ہوتی۔ منو کے ساتھ شادی کے سال بھر بعد تک اس کی کوئی شکایت سننے میں نہیں آتی۔ البتہ جب منو بیمار ہو کر اس کے لیے بے کار ہو جاتا ہے۔ تب وہ اُس کی عیادت

کو آنے والے دوستوں کی طرف ملتفت ہوتی ہے لیکن التفات کا یہ سلسلہ چنو کے ساتھ وابستہ ہو جانے پر ختم ہو جاتا ہے۔ چنو کا ساتھ وہ اُس کے مرتے دم تک دیتی ہے، البتہ جب چنو مر جاتا ہے تو وہ دوسرا ساتھ تلاش کر لیتی ہے۔"

میلہ گھومنی کا مزاج افسانے کے متن سے تلاش کیا گیا ہے، پھر افسانے کے مصنف علی عباس حسینی کے متضاد جملے سامنے لائے گئے ہیں، جن کی وجہ سے متن اور علی عباس حسینی کے جملوں میں تضاد پیدا ہوتا نظر آتا ہے۔

افسانے کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے ایک مضمون "ضمیر الدین احمد کے افسانے" ہے۔ ضمیر الدین ایسے افسانہ نگار ہیں جو ایک بار سامنے آنے کے بعد ایک لمبے عرصے کے لیے غائب ہو جاتے ہیں مگر جب وہ دوبارہ سامنے آتے ہیں تو ایک منفرد اسلوب کے ساتھ جس کی وجہ سے لوگ حیران ہوتے ہیں کہ کیا یہ وہی ضمیر الدین احمد ہیں۔ اطلاقی تنقید کے حوالے سے نیرؔ مسعود کی یہ کوشش رہی ہے کہ وہ ایسے افسانہ نگاروں کو سامنے لائیں جن کو بھلانے کی شعوری کوشش کی جا رہی ہو۔ ضمیر الدین احمد کا کوئی افسانوی مجموعہ اب تک شائع نہیں ہوا، مگر اُن کے سات افسانے "رگِ سنگ"، "پہلی موت"، "تشنہ فریاد"، "سوکھے ساون"، "پراوئی"، "پاتال"، "رانگ نمبر" شامل ہیں۔

نیرؔ مسعود نے ضمیر الدین احمد کے افسانے کے حوالے سے اہم بات جو پیش کی ہے وہ اُن کی کردار نگاری ہے کہ وہ حلیہ نہیں بتاتے، مگر اس کے باوجود کردار کی ایک تصویر قاری کے ذہن پر ضرور نقش کرتے ہیں۔ ضمیر الدین احمد کے افسانے پر نیرؔ مسعود کی ایک رائے ملاحظہ فرمائیں:

> "ضمیر الدین احمد کی سب سے بڑی جیت اُن کی زبان ہے، جس کی مثال انتظار حسین کے سوا شاید ہی کسی اور کے یہاں ملتی ہو۔ ضمیر نثر کی اپنی قوت سے کام لینا جانتے ہیں اور واقعات اور کرداروں کی مناسبت سے اپنی زبان کے آہنگ کو بڑی چابک دستی کے ساتھ بدلتے ہیں۔"

عزیز احمد کے افسانے کے حوالے سے ایک مضمون "عزیز احمد کی تاریخی افسانہ نگاری" بھی ہے، جس میں اُن کے دو افسانوں "خدنگِ جستہ" اور "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کا تجزیہ بیان کیا گیا ہے۔ افسانے کی اطلاقی تنقید کے حوالے سے ایک دو اور مضمون رفیق حسین کی افسانہ نگاری پر ہیں۔ پہلا مضمون "سید رفیق حسین" کے عنوان سے ہے۔ اس مضمون

میں افسانے کی تنقید کے علاوہ ذاتی تعلقات اور یادوں کی آمیزش شامل ہے۔ دوسرا مضمون ''سید رفیق حسین کچھ تحقیقی مباحث'' کے عنوان سے ہے۔ یہاں پر اول الذکر مضمون ہی اہم ہے۔ اس مضمون میں سید رفیق حسین کے بارے میں پیدا ہونے والے تضادات کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی۔ سید رفیق حسین کے ساتھ نیرّ مسعود کی بہت سی یادیں بچپن کے زمانے سے ہی جڑی ہوئی ہیں۔ لہٰذا وہ سید رفیق حسین کے بارے میں بہت بہتر جانتے تھے۔

اسد عباس عابد

نیرّ مسعود کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ

نیرّ مسعود ۱۶ نومبر ۱۹۳۴ء۔ ۲۴ جولائی ۲۰۱۷ء پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیبؔ کے ہاں تین بہنوں اور ایک بھائی اختر مسعود رضوی کے بعد پانچویں نمبر پر لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ نیرّ مسعود صرف اس لحاظ سے اپنے والد کے حقیقی جانشین نہیں کہ یہ بھی تدریس و تعلیم سے منسلک ہوئے بلکہ اس لحاظ سے بھی جانشین ہیں کہ رضوی ادیبؔ نے جن جن موضوعات پر اپنی دلچسپی ظاہر کی نیرّ مسعود نے بھی اُن فکری موضوعات پر لکھ کر اپنی دلچسپی کا اظہار کیا، جن میں انیسیات، غالبیات، لکھنویات، یگانہ شناسی، رثائی ادب، میر شناسی جیسے فکری موضوعات شامل ہیں۔ اُنھوں نے ادب کی طرف تحقیق اور تنقید کے راستے سے داخل ہونے کی کوشش کی۔ افسانہ نگاری سے پہلے ۱۹۶۵ء میں وہ ڈاکٹریٹ کا مقالہ ''رجب علی سرور: حیات اور کارنامے'' کے موضوع پر لکھ چکے تھے۔ یہ مقالہ ۱۹۶۷ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا، تب تک نیرّ مسعود ہندوستان، پاکستان کے ادبی رسائل میں بھی تحقیقی، تنقیدی موضوعات پر کچھ مضامین بھی لکھ چکے تھے۔ ۱۹۷۰ء کے بعد وہ افسانہ نگاری کی دنیا میں اپنی شمولیت کا اظہار افسانہ 'نصرت' لکھ کر کرتے ہیں۔ یہ افسانہ رسالہ 'شب خون' کے شمارہ ۶۲، جلد ۶، جولائی ۱۹۷۱ء میں شائع ہوا۔ یہ دور مجموعی طور مابعد جدید افسانے کا دور تھا، نیرّ مسعود نے بھی فنی اظہارات کو مابعد جدید افسانوی تکنیکس سے چمکایا۔ اُنھوں نے افسانے بہت سست رفتار سے لکھے ابتدائی چند افسانوں میں سال سال کا وقفہ ہے، اب تک اُنھوں نے پانچ افسانوی مجموعے۔ 'سیمیا' (۱۹۸۴ء)، 'عطرِ کافور' (۱۹۹۰ء)، 'طاؤس چمن کی مینا' (۱۹۹۷)، 'گنجفہ' (۲۰۰۸ء)، 'ڈھول بن' (۲۰۱۸ء) ہم میں چھوڑے ہیں۔ ان مجموعوں میں اکتالیس افسانے شامل ہیں۔

کرداروں کے انتخاب میں نیرّ مسعود جس قدر محتاط ہیں اُن کے افسانوی کردار اسی قدر

دلچسپ بھی ہیں۔ اُنھوں نے جس تہذیب میں آنکھ کھولی، جس تہذیب کے حسن کو تسلیم کیا وہ لکھنؤ کی تہذیب ہے اور لکھنؤ کی تہذیب میں بہت سارے اہلِ علم لوگ ہیں جو اب تاریخ کا حصہ ہیں۔ اس تہذیب میں ہر جگہ ایسے لوگ رہتے ہیں جو کسی نہ کسی آرٹ سے تعلق رکھتے ہیں، صاحبِ کمال و ہنر لوگ جن میں مصور، موسیقار، گائیک، رقاصائیں، شاعر، نوحہ خواں، قصیدہ نگار، نقلیں اتارنے والے بھانڈ، صابن بنانے والے، عطار، جانور لڑانے والے، پرندے بیچنے والے، شیشہ گر، حکیم، جادوگر، منجن بنانے والے، پتنگ اُڑانے والے، پتھروں کو پہچاننے والے، علمِ جعفر اور علمِ رمل کے ماہر لوگ شامل ہیں۔ اُن کے افسانوں کے پس منظر اور ظاہری سطح پر جو تہذیب ہمیں بہت واضح محسوس ہوتی ہے وہ لکھنؤ کی ہی تہذیب ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب، معاشرت، سماجیات کو افسانوں کے علاوہ اُن کے چند مضامین جن میں ''لکھنؤ کا عروج و زوال''، ''قیصر باغ غلامی سے پہلے سے آزادی کے بعد''، ''لکھنؤ کے امام باڑے''، ''لکھنؤ کے مقبرے''، ''عہدِ شاہی کے لکھنؤ میں کاست رئیسوں کی شادیاں''، ''پرانے لکھنؤ کی جھلکیاں''، ''ماضی کا لکھنؤ اور محرم کے شب و روز''، ''اودھ میں فن سپاہ گری''، ''اودھ کے حکمرانوں کی ادبی خدمات''، ''پرانا دفتری نظام''، ''لکھنؤ کی پتنگیں''، ''۱۸۵۷ء کے بعد لکھنؤ میں انہدامی کارروائیاں'' شامل ہیں، ان مضامین میں بھی ہم نیرّ مسعود کے ہاں لکھنؤ شناسی کے عمدہ حوالے دیکھ سکتے ہیں۔ اسی تہذیب سے اُنھوں نے اپنے افسانوں کے کردار تخلیق کیے ہیں۔ کرداروں کے پیشے بھی الگ طور پر جو تاثر قائم کرتے ہیں وہ تاثر بھی ہمیں لکھنؤ کی تہذیب کی طرف ہی لے جاتا ہے۔ مثلاً:

''ہاں۔ وہی لاڈلے کا بادشاہی منجن۔''

''لاڈلے؟'' میں نے حیرت سے پوچھا، ''وہ لکھنؤ ہی میں ہے'' (گنجفہ، ص: ۲۳)

''یہ کیسی کڑھائی ہے؟ پہلے تو تم...''

''مہین کام اب ہم سے نہیں ہوتا۔ ہاتھ کانپنے لگا ہے۔ آنکھ بھی وہ نہیں رہی'' (گنجفہ، ص: ۱۷)

''اُس زمانے میں نخاس کا اتواری بازار جن لوگوں کی وجہ سے مجھے اپنی طرف کھینچتا تھا ان میں نٹوں، جادوگروں اور انوکھے جانور پکڑ کر لانے والے ایک آدمی کے علاوہ لاڈلے بھی تھا۔ وہ سڑک کے کنارے ایک چادر بچھا کر کھڑا ہوتا تھا۔ چادر پر چھوٹی چھوٹی کھلی ہوئی تھیلیوں میں پچاس ساٹھ قسم کی جڑی بوٹیاں ترتیب سے سجی ہوتیں۔ ان کے پیچھے ایک پتلے سے بکس کے بند ڈھکنے پر

کئی قطاروں میں بادشاہی منجن کی چھوٹی اور بڑی شیشیاں رکھی رہتیں'' (گنجفہ۔''گنجفہ''، ص:۲۳)

''مجھ کو ضرورت پڑتی تھی۔ مجھے پتنگ اُڑانے کا شوق تھا۔لیکن میں بادنما کا محتاج نہیں تھا۔'' (گنجفہ۔''بادنما''، ص:۷۵)

''میرے چچا شہر کے مشہور عامل تھے۔اُنھیں جعفر اور رمل میں بھی مہارت حاصل تھی۔ کچھ حکمت بھی جانتے تھے۔شہر کے مختلف خاندانوں کے بارے میں اُن کی معلومات حیرت انگیز تھی۔ وہ مکان کے باہری کمرے میں بیٹھتے تھے اور اُن کے پاس کثرت سے لوگ آتے تھے۔اچھا خاصا مطب سے سا معلوم ہوتا تھا۔'' (گنجفہ۔''جانشین''، ص:۱۱۰)

''اس کے بعد اس نے ایک سبز رنگ کے پتھر کا ایک ٹکڑا اُٹھایا۔یہ بھی کسی ٹوٹی ہوئی چیز کا حصہ تھا۔'سنگ سماق' اس نے کہا، 'یہ اب بھی کہیں کہیں مل جاتا ہے، لیکن سبز سماق بہت نایاب ہے۔'' (گنجفہ۔'پاک ناموں والا پتھر' ص:۱۳۵)

''اپنی پالی ہوئی مرغیوں کو دانہ پانی دے دیا کریں۔ یہ کیمیا گری کے بعد اُن کا دوسرا شوق تھا'' (دھول بن۔'نسخہ کیمیا' ص:۵۸)

مصوری اور مجسمہ سازی کے حوالے سے اقتباس دیکھیں:

''ہر طرف نچی ہوئی روئی کے ٹکڑے اور مڑے تڑے سفید پر پھیلے رہنے لگے اور دو تین معمولی سی پابندیوں کے بعد آخر مجھے بڑے کمرے میں اپنا سامان لانے سے بالکل روک دیا گیا۔اب میں اپنے چھوٹے سے کمرے میں بیٹھ کر کام کرنے لگا۔لیکن مجھے بار بار اُٹھ کر تصویر کو دیکھنے جانا پڑتا تھا۔اس میں مجھے زیادہ فاصلہ طے نہیں کرنا ہوتا تھا اس لیے کہ میرے اس کمرے کا ایک دروازہ بڑے کمرے میں کھلتا تھا۔میں کچھ دیر تک کافوری چڑیا کو غور سے دیکھتا پھر لپکتا ہوا اپنے کمرے میں آتا اور لکڑی کے تختے پر روئی کے پہل چپکانا شروع کر دیتا۔کبھی کبھی مجھے خیال ہوتا کہ میں نے اس کو کوئی حصہ بالکل صحیح بنا لیا ہے، لیکن جب میں دوسرا حصہ بناتا تو پہلا حصہ غلط معلوم ہوتا اور اس کی وجہ سے دوسرا حصہ بھی غلط معلوم ہونے لگتا۔لیکن اتنی مشکلوں کے بعد یہ خیال میرے دماغ سے دور نہیں ہوا کہ میں اسے آسانی سے بنا سکتا ہوں اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد میں اس کے سامنے جا کھڑا ہوتا اور تعجب کرتا کہ وہ مجھ سے بن کیوں نہیں پاتی۔'' (عطر کافور، 'عطر کافور' ص:۱۱۸)

نیّر مسعود نے جس تہذیب میں پرورش پائی وہ تہذیب ہی کرداروں سے بھری تہذیب

ہے۔وہ کرداروں کی کیفیت اور صورت گری میں اتنا زیادہ دخل نہیں دیتے، اُن کا نقطہ نظر اپنی کہانی کی طرف ہوتا ہے اس دوران کردار اچانک نمودار ہوتے ہیں اور اچانک غائب ہو جاتے ہیں وہ کسی کردار کو شامل کرنے کے لیے پہلے سے ماحول نہیں بناتے نہ کسی کردار کے جانے کے لیے ماحول بناتے ہیں یہ کردار بالکل افسانے کی دنیا میں حقیقی زندگی جیسی صورتِ حال پیدا کرتے ہیں۔ وہ کرداروں کا حلیہ بتانے میں یا سراپا نگاری پر اس قدر وقت نہیں لگاتے جتنا عام طور پر افسانوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ''جانوس'' میں کتے کے بھونکنے پر ہی کردار کے نمودار ہونے کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے اور براہ راست کردار اپنا رول ادا کر دینا شروع کر دیتا ہے۔ ''وقفہ'' میں ساری کہانی طاہرہ کے کردار کے علاوہ چلتی رہتی ہے اور اچانک طاہرہ کا کردار سامنے آ جاتا ہے۔ کرداروں کی وضاحت نہ کرنا خود نیّر مسعود کے بیان کے مطابق، ایڈگر ایلن پو اور جیمس ہیڈلے چیز کے اثرات کا نتیجہ ہے وہ خود کہتے ہیں:

> ''یہی کوشش میں نے بھی کی کہ کرداروں کی تفصیل نہ بیان کی جائے لیکن یہ کوئی خوبی نہیں افسانے کی۔ اپنے اپنے پسندیدہ انداز میں کچھ افسانہ نگار اسے تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔''[۱]

نیّر مسعود کے ہاں ابتدا کے بہت سارے افسانوں میں تو اسمی شناخت گم رکھنے کا اہتمام کیا گیا ہے، بعد میں کچھ کرداروں کے نام بتانے کا رجحان پیدا ہوا اور ویسے بھی کردار بہت کم ہیں کرداروں کی عمریں بھی نہیں بتاتے، مگر اس کے باوجود اُن کے کردار بہت اہمیت کے حامل ہیں اور اُن کو سمجھنا تفہیمِ نیّریت کے لیے بہت ضروری ہے۔

یہاں کرداروں کے پیشے اور اعمال وافعال میں بہت حد تک مماثلت پائی جاتی ہے، مثلاً بہت سارے کردار بیمار ہیں، جن میں ''بائی کے ماتم دار'' میں بائی بیمار ہو جاتی اور اُس کے لیے تیمارداری کے طور پر رشتے داروں میں سے دو عورتوں کو بلوایا جاتا ہے۔ ''پاک ناموں والا پتھر'' میں طاہرہ بی بی کی پرانی بیماری لوٹ آتی ہے۔ ''جرگہ'' میں واحد متکلم کو جوع البقر کا مریض ٹھہرایا جاتا ہے۔ ''عطر کافور'' میں ماہ رخ سلطان کی بیماری کا ذکر موجود ہے۔ ''گنجفہ'' میں ابا جان کی بیماری کا ذکر ہے اور ''دستِ شفا'' میں بیوی کی بیماری کے حوالے سے بہت سارے حوالے ملتے ہیں اور پھر واحد متکلم خود بھی بیمار ہو جاتا ہے۔ ''کتاب دار'' میں دفتری کی بیٹی بیمار رہتی ہے اور بیوی جو

ہے وہ ہمیشہ کی بیمار رہتی ہے۔ ''گل ستارہ'' میں بھی بیوی کی بیماری کا ہی ذکر ہے۔ ''دھول بن'' کو دیکھیں تو فقیر کو بیماری لاحق ہو جاتی ہے۔

بہت سارے کردار حکمت سے تعلق رکھتے ہیں، مثلاً ''دستِ شفا'' میں حکیم علی افضل خان کا کردار۔ ''نوشدارو'' میں بھی یعقوب اور یوسف عطار اور پھر حکیم نبا کا کردار۔ ''رے خاندان کے آثار'' میں حکیم جالینوس کا کرادر۔ ''نصرت'' میں حکمت کے حوالے ہیں۔ ''مار گیر'' میں بھی مسیحائی کا پہلو شامل ہے۔

بہت سارے کردار خاموش ہو جاتے ہیں، مثلاً ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' میں بوڑھا باغبان خاموش رہتا ہے۔ ''وقفہ'' میں باپ کئی کئی دن باپ بستر پر خاموش پڑا رہتا ہے اور استاد کا کردار بھی اکثر گم سم رہتا ہے۔ ''بگولا'' میں نواب عالم بھائی احاطے میں دیر دیر تک خاموش رہتے ہیں۔ ''دھول بن'' میں امی اکثر خاموش رہنے لگتی ہیں۔

اکثر کردار سوچتے نظر آتے ہیں ''سیمیا'' میں غرقاب دوشیزہ کی قبر پر پہنچ کر مرکزی کردار خاموش بیٹھا رہتا ہے۔ ''جرگہ'' میں واحد متکلم مائنڈ خراب ہونے کی وجہ سے وہ اکثر سوچتے رہتا ہے۔ ''ندبہ'' میں واحد متکلم کہتا ہے کہ میرا زیادہ وقت سوچنے میں گزرتا تھا۔ ''تحویل''، ''اکلٹ میوزیم''، ''الاچا بیگ'' میں کردار سوچتے ہوئے ملتے ہیں۔

بہت سارے کردار پاگل ہو جاتے ہیں، مثلاً ''وقفہ'' میں باپ کا ذہنی توازن بگڑ جاتا ہے۔ ''تحویل'' میں آخر آخر ہر نوروز کا دماغ خراب ہو جاتا ہے۔ ''نسخہ کیمیا'' میں کردار سنکیا جاتے ہیں، اور ''بگولا'' میں نواب عالم بھائی پگلی پھپھی کے لڑکے اور خود کچھ کچھ پاگل سمجھے جاتے تھے۔

بہت سارے کردار کسی نہ کسی اذیت میں مبتلا ہیں، مثلاً ''بائی کے ماتم دار'' میں جب بائی کے انداز میں یعنی ہکلا کر بات کی جائے تو وہ چڑ جاتی ہے۔

> ''یوں معلوم ہوتا تھا کہ ہر لفظ اس کے منہ میں آ کر اٹک جاتا ہے اور اس کے بعد آنے والا لفظ اسے ٹھوکر مار کر باہر نکالتا ہے، پھر خود باہر نکلنے کے لیے اپنے پیچھے آنے والے لفظ کی ٹھوکر کا انتظار کرتا ہے۔ محلے کے لڑکے اور بعض دکان دار بھی اس سے اسی کے انداز میں بات کرتے تھے جس پر وہ کبھی کبھی چڑ جاتی اور دھمکی دیتی'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''بائی کے ماتم دار''، ص:۱۹)

''خانۂ وزیر'' میں وزیر کی کھانسی بڑھ جاتی ہے۔ ''ڈھول بن'' میں وہ عزیزہ جو جھولے سے گر گئی تھیں اور بیس پچیس سال بے ہوش رہیں۔ ''گل ستارہ'' میں بیوی کا دماغ ماؤف ہو جاتا ہے، اور بلرام کو کھانسی کی تکلیف رہتی ہے ''خالق آباد'' میں مرض کی سمجھ نہیں آتی، اور اسی افسانے میں پھوپھا پھوپھی بے اولاد ہوتے ہیں، ''بگولا'' میں ماں پر جنوں کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ ''آزاریان'' میں بھی کردار سنکیا جاتا ہے۔ ''جانشین'' میں اٹھارہ انیس سال کی وہ لڑکی آسیب زدگی کا شکار ہے۔ ''علام اور اُس کا بیٹا'' میں کھڑے کھڑے سونے کی اذیت دکھائی گئی ہے، ''گنجفہ'' میں یرقان کا مرض ہے، اور باپ اپاہج ہے۔ ''شیشہ گھاٹ'' میں کوئی بوڑھا نظر نہیں آتا کیوں کہ دھواں جوانی میں ہی لوگوں کی جان لے لیتا تھا، اور جہاز کو دھوئیں کی وجہ سے بار بار کھانسی آتی رہتی ہے۔ ''وقفہ'' میں واحد متکلم تُتلا تُتلا کر بات کرتا ہے۔

بہت سارے کردار بے روزگار، مثلاً ''بُن بست'' میں مرکزی کردار کے گھر کی حالت اُس کی بے روزگاری کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ''گنجفہ'' میں مرکزی کردار واضح کہتا ہے کہ ''اماں کی کمائی کھاتا ہوں'' اور وہ اس سوال سے کتراتے ہیں کہ ''میاں کیا کرتے ہو۔ ''صبور قبیلہ'' میں واحد متکلم راوی ابتدا میں شہر کی آوارہ گردی کرتا ہے، اور بعد میں ٹرینوں میں فلمی رسالے، چٹکلوں کے مجموعے اور گھٹیا ناول بیچتا ہے۔ ''ڈھول بن'' میں مرکزی کردار بھی بھیک مانگتا نظر آتا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں میں داخلی ربط کی ایک صورت واحد متکلم راوی کا ہونا بھی ہے اور یہیں سے اُن پر کافکا کے اثرات کی بھی ایک جہت نکلتی ہے کہ کافکا کے ہاں واحد متکلم راوی کا استعمال بہت ہے۔ اُن کے تقریباً تمام افسانوں میں چند افسانے ہوں گے جن میں

'نوشدارو'، 'بڑا کوڑا گھر'، 'کتاب دار'، 'ساسان پنجم'، 'بڑا کوڑا گھر'، 'اہرام کا میر محاسب'، 'کتاب دار' صیغہ واحد غائب تھرڈ پرسن استعمال ہوا ہے جب کہ باقی 'اوجھل'، 'مار گیر'، 'سیمیا'، 'مسکن'، 'مراسلہ'، 'جانوس'، 'سلطان مظفر کا واقعہ نویس'، 'جرگہ'، ۔ 'وقفہ'، 'عطر کافور'، 'بائی کے ماتم دار'، 'رے خاندان کے آثار'، 'تحویل'، 'اکلٹ میوزم'، 'شیشہ گھاٹ'، 'گنجفہ'، 'بادنما'، 'علام اور اُس کا بیٹا'، 'جانشین'، 'پاک ناموں والا پتھر'، 'دستِ شفا'، 'مسکینوں کا حاطہ'، 'بگولا'، 'خالق آباد'، 'گلِ ستارہ'، 'نسخہ کیمیا'، 'صبور قبیلہ'، 'ڈھول بن' میں صیغہ واحد متکلم استعمال ہوا ہے۔ بہت سارے افسانوں میں زمان و مکان کے بارے میں تعین نہیں، مگر اس کے باوجود واحد متکلم راوی اپنی حد سے تجاوز

نہیں کرتا اور ایسے بیان نہیں دیتا جس سے پلاٹ مشکوک ہو جائے۔ جدید افسانے کے واحد متکلم راوی کا چلن شاید اس لیے عام ہوا کہ تخلیق کار کو داخلی خلفشار کے اظہار میں آسانی ہو۔ اُس کے سامنے کوئی ایسا کرداری اسم نہ ہو، جس کے اعمال و افعال میں وہ موزنیت پیدا کرنے میں ناکام ہو جائے کیوں کہ افسانوی کرافٹ کے لیے کردار کا موزوں ہونا بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس حوالے سے ناصر عباس نیّر نے لکھا ہے کہ:

> ''جدید فکشن میں واحد متکلم کہانی کہنے کی روش کے مقبول ہونے کا بڑا سبب یہی ہے کہ باطنی زندگی کا باریک بینی سے مشاہدہ اور تجزیہ کیا جا سکے'' ۲

بنیادی طور پر واحد متکلم راوی ''میں'' کے انتخاب کو اہمیت دینا، ایک طرح سے دنیا کو اپنے تجربات کی روشنی میں دیکھنے کو اہمیت دینا ہے۔ اس سے ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ضروری نہیں ہر قاری تخلیق کار کے داخلی یا ظاہری تجربات سے متفق ہو۔ شہناز رحمٰن نے اپنے مضمون ''نیّر مسعود کی افسانہ نگاری'' میں واحد متکلم راوی کے لیے ''ہمہ داں راوی'' کی اصطلاح سے متفق ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔

نیّر مسعود نے اپنے افسانے کے لیے جس طرح کا ماحول تخلیق کیا ہے اُس کے لیے انھیں اپنی ذات کو اہمیت دینا ہی زیب بھی دیتا ہے۔ اس طرح کے واقعات تخلیق کرنا جس میں کردار بہت بھید بھرے ہوں اور اپنی فکر میں گم ہوں۔ افسانے کے اندر غیر معین صورتِ حال کو اپنی تخلیقی کوششوں سے قابلِ یقین بنانے کے لیے انھیں واحد متکلم راوی کی ہی ضرورت تھی کیوں کہ آدھے سے زیادہ افسانے تو اُن کے انفرادی اور ذاتی تجربات کی بنیاد پر ہیں اور اُن کے خواب افسانہ سازی کا موجب ہیں تو پھر ایسے خیالات کے اظہار کے لیے ''وہ'' کا صیغہ استعمال کرنا اپنی ذات سے دوری اور اجنبیت کے مترادف تھا۔ اُنھوں نے اپنی ذات کو ہر ممکنہ متن میں شامل رکھا، اگر اُن کے بیانات یا سوانحی واقعات کو سامنے رکھیں تو بعض اوقات واحد متکلم راوی وہ خود محسوس ہوتے ہیں اور افسانے میں آپ بیتی کی تکنیک کا استعمال ملتا ہے۔ سکندر احمد خان نے اپنے مضمون میں واحد متکلم کے حوالے سے ایک تنقیدی رائے دی جو بہت ضروری ہے:

> ''واحد متکلم راوی کو اس بات کا لائسنس مل جاتا ہے کہ وہ مافوق الفطرت، عجیب وغریب (Bizarre) اور معمائی حالات کا راوی بنے۔ واحد متکلم راوی نہ تو عالمِ کل ہو سکتا

ہے نہ ہی اُس کا نقطہ نظر (Point of view) معروضی ہو سکتا ہے۔ بہ ایں ہمہ اُس کے مشاہدات، محسوسات اور تجربات کی نوعیت صدفی صد ذاتی ہوتی ہے، جو دوسروں کی نظر میں سراسر غیر منطقی اور مکمل طور پر ناقابلِ یقین ہو سکتے ہیں''۔[۳۷]

نیّر مسعود کے ہاں صیغہ واحد متکلم کا استعمال شعوری کوشش سے ہے کیوں کہ وہ اپنی شناخت گم کرنے سے زمان ومکان کی قید سے آزاد ہونا چاہتے ہیں اور ''میں'' کے استعمال سے وہ خود کو اجتماعیت کے ساتھ جوڑتے ہیں وہ اجتماعی زندگی جس کی پہچان ہی گم ہو گئی ہے۔ وہ اس پہچان کی بازیافت کے لیے نسلوں، خاندانوں، اور قبیلوں کو تلاش میں خود کو شامل کرتے ہیں۔ یہ واحد متکلم راوی اپنے انداز میں تہذیب کا پارکھ، ثقافت کا رازداں، دانشور، تاریخ دان، تمدنی ثقافت کا امین ہے اور جسے اپنی اجتماعی تاریخی شناخت گم ہونے کا صدمہ ہے۔

کہیں پر یہ واحد متکلم شدید صدمے اور داخلی خلفشار کے باعث اپنی یادداشت کھو دیتا ہے، پاگل ہو جاتا ہے یا پھر سنکیا جاتا ہے اور جنگل میں غائب ہو جاتا ہے، مثلاً

''میرے باپ کا توازن بگڑ گیا اور وہ مچھلیوں کی اونچائی سے درس گاہ کے سنگی فرش پر آ گرا'' (عطرِ کافور۔ ''وقفہ''، ص:۹۹)

''لیکن جو نوروز میرے زمانے میں تھا، مجھ سے پہلے والا نوروز، اس کے پاگل ہونے سے پہلے یہ آواز نہیں سنی گئی تھی۔ ایسا تو ہوتا رہتا تھا کہ آواز آتی تھی اور کوئی نوروز پاگل نہیں ہوتا تھا، لیکن قصبے والوں کا کہنا تھا ایسا پہلی بار ہوا ہے کہ آواز نہیں سنی گئی اور نوروز پاگل ہو گیا۔ شاید اسی لیے شروع شروع میں لوگوں کو خیال نہیں ہوا کہ وہ پاگل ہو گیا ہے'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''تحویل''، ص:۹۹)

''وہ ایک طرح سے میرے سرپرست تھے۔ میں اُن سے اب تک بہت مانوس تھا۔ وہ کچھ سنک گئے تھے اور مجھ سے اس طرح بات کرنے لگے تھے جیسے میں اُن کا ہم عمر دوست ہوں'' (گنجفہ۔ ''آزاریان''، ص:۲۲۶)

یہ واحد متکلم داخلی حساسیت سے مکمل طور پر بھرا ہوا محسوس ہوتا ہے، کیوں کہ افسانوں میں کردار مختلف اعمال میں مصروف نظر آتے ہیں، پھر سوچتے ہیں، دُکھ اٹھاتے ہیں، فلسفیانہ گفت گو کرتے ہیں، ماضی میں گم ہوتے ہیں، لیکن خود کو معاشرے کی بے حسی کے سپرد نہیں کرتے بلکہ کسی

نہ کسی اذیت میں مبتلا ہو کر خاموشی سے مرجاتے ہیں۔ یہ کردار زمانی حوالے سے ایک ایسے منظرنامے پر موجودگی کا اظہار ہیں جب لکھنوی معاشرے کا ڈھانچہ لڑکھڑا چکا تھا، تو ایسی صورتِ حال میں عدم تحفظ، بے چینی، بے سکونی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

نیّرؔ مسعود کے افسانوں میں واحد متکلم راوی تہذیب کا پرستار ہے اور اس کی پرستش میں مکان، ڈیوڑھیاں، محرابیں، احاطے، امام باڑے، گلیاں، حویلیاں، محل، اور اخلاقی اقدار شامل ہیں، اُنھوں نے اپنی روحانیت کو ثقافت کی بقا کے ساتھ منسلک کرلیا ہے۔ یہاں پر کرداروں کی اسمی شناخت گم ہے پھر بھی وہ ایک شناخت کا تاثر دیتے ہیں اور یہی تاثر ہمارا رشتہ اجتماعی تہذیب کے ساتھ قائم کرتے ہیں، کیوں کہ گمنامی لاوارثیت سے نہیں نکلتی بلکہ سوچنے کی صلاحتیں پیدا کرتی ہے۔ داخلی توانیاں نکھر کر سامنے آتی ہیں، مثلاً:

''اس پر کوئی سوار تھا اور اُس کے ہاتھ میں ترازو... نہیں خم دار تلوار تھی۔''

(سیمیا۔ ''سیمیا''۔ ص:۱۰۵)

''محمل والے شخص کی شروع میں خوب خاطر تواضع ہوتی تھی لیکن بعد میں اُس کو بڑی بے عزتی کے ساتھ ہمارے یہاں سے نکال دیا گیا جس کا سبب مجھے کبھی معلوم نہ ہوسکا۔''

(سیمیا۔ ''مارگیر''، ص:٦٦)

''اب مجھے اس مجمعے میں پہلی بار اپنا نام سنائی دیا، اور اچانک وہ میرے بارے میں باتیں کرنے لگے۔'' (سیمیا۔ ''سیمیا''۔۱۳۲)

''میں نے یہاں بھی اپنا اتا پتا بتایا، کچھ توقف کیا، پھر اپنی والدہ کا نام لیا، پھر توقف کیا، پھر ان کا گھر کا نام بتایا، یہ بتایا کہ اُن کا بیٹا ہوں، پھر جھجکتے جھجکتے اپنا وہ دُلار کا نام بھی بتا دیا جس سے میں بچپن میں چڑتا تھا۔'' (عطر کافور۔ ''مراسلہ''، ص:۱۹)

''اور جو مجھے یاد رہ گیا ہے وہ انسانی نام نہیں تھا۔ وہ کسی زندہ پرندے کا بھی نام نہیں تھا۔ وہ نام میں نے ایک تصویری پرندے کا رکھا تھا'' (عطر کافور۔ ''عطر کافور''، ص:۱۱٦)

''میرے بڑے بھائی جواب پردیس میں بس گئے تھے'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''رے خاندان کے آثار''، (ص:۷۰)

''یہ میری بڑی بہن کی دوست تھیں، اینگلو انڈین۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔ ''رے خاندان کے آثار''، ص:۷۴)

''پرسوں تمہاری نئی ماں آ رہی ہے'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''شیشہ گھاٹ''، ص: ۲۰۴)

نیرؔ مسعود کے کرداروں کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ افسانے میں کم گوئی اور خاموش مزاجی کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ یہ خاموشی کرداروں کے اندر سے کسی حادثے کے عمل کے نتیجے میں پیدا ہونے والا ایک اظہار ہے۔ اصل میں اُنھوں نے اپنے افسانوں میں لکھنؤ کی جس تہذیب کا ذکر کیا ہے وہ اپنے نشانوں کو مٹاتی ہوئی تہذیب ہے اور اُس وقت کے لوگ نفسیاتی حوالے سے معاشرتی نظام سے بہت حد تک ہارے ہوئے نظر آتے ہیں اور اپنی مرضی کی تہذیب کے مٹ جانے پر الجھے ہوئے اور خفا نظر آتے ہیں، رونقیں مٹ جانے پر وہ ایک احساس میں مبتلا نظر آتے ہیں، ایک خوبصورت تہذیب کے مٹ جانے کا دُکھ اُن کے کرداروں میں چھپا ہوا بھید ہے جس کا اظہار کرنا بھی اُنھیں بے کار لگتا ہے۔ ایسی صورتِ حال میں کردار اچانک چپ ہو جاتے ہیں، مثلاً افسانہ ''نصرت'' میں جراح کا کردار ہے جو کم گو ہے۔ ''شیشہ گھاٹ'' میں راوی کی ہکلاہٹ ظاہر کرتی ہے کہ زندگی کی سچائیوں کو بیان کرنا بھی بہت دلیرانہ عمل ہے اور بعض اوقات زبان انسان کا ساتھ ہی نہیں دیتی۔ انسان کے اندر ایک ایسا عمل ترتیب پاتا ہے کہ اظہار کے لیے اعضا جسم کا ساتھ چھوڑ جاتے ہیں یہ دراصل اندرونی خلفشار ہے ''بُن بست'' کے اندر عورت کا مکمل طور پر خاموش ہو جانا ''مسکن'' کے اندر ایک بیمار شخص کا خاموش ہونا۔ ''بائی کے ماتم دار'' کے اندر شوہر کا خاموش ہو جانا۔ اکثر واحد متکلم راوی کا خاموش ہو جانا یا کم باتیں کرنا اور پھر فرار ہو جانا دنیا کے بدلتے ہوئے چہرے سے۔ خاموشی اپنے اندر بذاتِ خود بہت بڑا راز اور بھید ہے۔ یہ خاموشی کائنات کی پُر اسراریت اور رازوں کی طرح سمجھ میں نہ آنے والا معمہ ہے۔ کردار ایک تصویر کی طرح نظر آتے ہیں۔ بھید بھرا اور مبہم بیانیہ زندگی کی لایعنیت کی طرح اپنی جگہ قائم بھی ہے اور دستکِ آگہی کا منتظر بھی۔ یہ کردار اسمی شناخت اور حلیہ سازی کا تاثر نہ پیدا کر کے نہ جانے کیوں محسوس بھی ہوتے رہتے ہیں۔ خاموشی دراصل ان کرداروں کا مشترکہ روگ ہے اور ہر قاری کو نظر آنے کے ساتھ ساتھ محسوس ہونے لگتا ہے، مثلاً:

''لیکن وہ بوڑھا باغبان ان موقعوں پر خاموش رہتا تھا۔''

(عطر کافور ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''، ص: ۴۶)

''کئی دن تک میرا باپ بستر پر چپ چاپ پڑا رہا اور میرا استاد اُس کے سرہانے بیٹھا

رہا۔" (عطر کافور۔"وقفہ"،ص:۹۹)

"لیکن استاد اس طرح گم سم بیٹھا تھا، جیسے نہ کچھ سُن رہا ہو، نہ دیکھ رہا ہو۔"

(عطر کافور۔"وقفہ"،ص:۱۰۳)

"اس دن میں نے روشنی میں پہلی بار اسے غور سے دیکھا۔ اُس کے چہرے پر جھریوں کا جال تھا اور وہ ہمیشہ سے زیادہ فقیر معلوم ہو رہا تھا۔ دیر تک ہم دونوں بغیر کچھ بولے آمنے سامنے کھڑے رہے۔" (عطر کافور۔"وقفہ"،ص:۱۰۵،۱۰۶)

"نواب عالم بھائی اکثر اس احاطے میں جا کر دیر دیر تک خاموش بیٹھے رہتے تھے۔"

(دھول بن۔"بگولا"،ص:۱۵)

کرداروں کا غائب ہو جانا:

"اس کے بعد وہ کچھ دیر چپ رہی۔ میں بھی چپ رہا۔ پھر اُس نے کہا، "امی اس کے بعد خاموش رہنے لگیں۔ باتیں بہت کم کرتی تھیں" (دھول بن۔"دھول بن"،ص:۱۰۲)

نیرّ مسعود کے افسانوں میں اکثر کردار بیمار، سنکیائے ہوئے، دیوانگی کی حالت میں، سحر کے اثر میں، غنودگی کے عالم میں یا کسی نہ کسی اذیت میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ اُن کے تخلیقی متن میں لکھنؤ کی تہذیب بھی اذیت میں مبتلا نظر آتی ہے وہ پرانی حویلیوں، ڈیوڑھیوں، مکانوں، عمارتوں اور محرابوں سے زندگی کی رونقوں کا اندازہ لگاتے ہیں اور اس زندگی کی رونقوں کو یاد کرتے ہیں، جب لکھنؤ کی تہذیب عالم میں انتخاب تھی۔ افسانوی رچاؤ کے لیے یہ بھی بہت ضروری ہوتا ہے کہ جس تہذیب، ماحول یا زمانے کے کردار پیش کیے جا رہے ہوں وہ اپنے ماحول سے مطابقت رکھتے ہوں وگرنہ افسانہ غیر فطری اور مصنوعی محسوس ہوگا، مثلاً زمانہ اخلاقی پستی کا شکار ہو اور کردار اوصافِ حمیدہ کے حامل ہوں تو افسانہ مضحکہ خیز ہی محسوس ہوگا، کیوں کے کسی بھی کہانی کے لیے تصورِ زمان ومکان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں اور نہ ہی یہ اہمیت کسی وضاحت کی محتاج ہے۔

نیرّ مسعود کے ہاں کردار کا اذیت میں بھی مبتلا ہونا ناپائیداری کی ایک بہت بڑی علامت ہے۔ انسان اشرف المخلوقات ہو کر بھی تصورِ فنا پر رضا مند ہے۔ اِسی طرح وہ اپنے کرداروں کو اذیت میں مبتلا رکھ کر نفسیاتی طور پر اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ کارخانۂ قدرت میں ہر چیز پر حکمرانی خدا کی ہے اور انسان محض مجبور ہے۔ ہر کردار بیماری کی حالت میں ہوتے ہوئے بھی کہانی

میں اپنا رول ادا کرتا ہے۔ کسی بھی افسانے میں کوئی کردار اپنی اذیت کی شکایت نہیں کرتا۔ یہاں پر بھی کردار اپنی یادداشتیں کھوتے ہیں یا سسکیا جاتے ہیں تو کسی اندرونی خلفشار کی بدولت اذیت میں مبتلا نظر آتے ہیں، مثلاً ''وقفہ'' میں باپ جب گھر واپس آتا ہے اور واحد متکلم راوی اُسے مارتا ہے تو وہ تُتلا کر بتاتا ہے کہ اُسے کہاں کہاں چوٹیں آئیں ہیں۔ ''تحویل میں ہر نوروز کا دماغ خراب ہو جاتا ہے۔ ''گنجفہ'' میں باپ اپاہج ہے اور چند اقتباسات کو دیکھیں۔

''وہ تُتلا تُتلا کر مجھے بتاتا کہ اُس کو کہاں کہاں پر چوٹیں آئی ہیں اور میں اُس کے بدن کو کہیں دباتا، کہیں سہلاتا اور کہیں پھونکتا، اس کے فرضی زخموں سے بہتا ہوا فرضی خون پونچھتا اور خیالی شیشیوں سے خیالی دوائیں اس کے منہ میں انڈیلتا'' (عطر کافور۔ ''وقفہ''، ص:۹۰)

''میرے باپ کا توازن بگڑ گیا اور وہ مچھلیوں کی اونچائی سے درس گاہ کے سنگی فرش پر آ گرا'' (عطر کافور۔ ''وقفہ''، ص:۹۹)

''وہ مفلوج ہیں، کئی برس سے۔ قریب قریب سب حواس جواب دے گئے ہیں، کچھ دن سے بالکل غافل ہیں، خیال ہے کہ کوما میں چلی گئی ہیں''

(طاؤس چمن کی مینا۔ ''رے خاندان کے آثار''، ص:۸۸)

''اُن لوگوں میں کوئی موروثی بات ایسی تھی کہ آخر آخر میں ہر نوروز کا دماغ خراب ہو جاتا تھا۔ ایک نوروز کا دماغ خراب ہو جانے کے بعد دوسرا نوروز دکان سنبھالتا اور آخر وہ بھی پاگل ہو جاتا اور اس کی جگہ نیا نوروز آ جاتا اور اس وقت تک دکان پر بیٹھتا جب تک پاگل نہ ہو جاتا۔ جنون کے اس سلسلے کو کسی بددعا کا اثر بتایا جاتا تھا۔ جو لوگ اس روایت پر یقین رکھتے تھے ان میں کبھی کبھی اس بات پر بحث ہو جاتی تھی کہ اس بددعا کا تعلق دکان سے تھا کہ دکان کے مالکوں سے کہ نوروز نام سے۔'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''تحویل''، ص:۹۱)

''نقلیں دکھانے میں وہ بہت طرح سے بولا کرتا تھا لیکن اب کچھ بولنا شروع کرتا تو کھانسی بار بار اس کا گلا بند کر دیتی اور بعض وقت اسے بھی اپنی بات پوری کرنے میں قریب قریب اتنی ہی دیر لگتی جتنی مجھے لگتی تھی'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''شیشہ گھاٹ''، ص:۲۰۶)

''اس کی بات فوراً میری سمجھ میں نہیں آ سکی لیکن میرے کچھ پوچھنے سے پہلے اُس نے خود ہی بتا دیا: ''یرقان ہو گیا تھا۔'' (گنجفہ۔ ''گنجفہ''، ص:۳۷)

''نواب عالم بھائی ہماری پگلی پھپھی کے لڑکے تھے اور خود بھی کچھ کچھ پاگل سمجھے جاتے تھے۔'' (دھول بن۔ ''بگولا''ص:۱۰)

''اس پر ملازمت کے دوران پھولوں کا ذاتی کاروبار کرنے کا الزام لگا تھا۔ بیوی مر چکی تھی۔ ایک لڑکا باہر کہیں محنت مزدوری کر رہا تھا، دوسرا کسی میلے میں کھو گیا تھا اور اس کا کچھ پتہ نہیں چلا تھا۔ اب بلرام تنہا رہتا تھا اور اسے سانس کی تکلیف بھی ہو گئی تھی۔

(دھول بن۔ ''گل ستارہ''، ص:۴۲)

''پھر مجھے بیوی کا خیال آیا، صبح تک ٹھیک تھی، میرا مطلب ہے، ویسی ہی تھی جیسی کے بعد ہو گئی تھی، یعنی چلنے پھرنے سے معذور اور دماغ زیادہ تر ماؤف۔''

(دھول بن۔ ''گل ستارہ''، ص:۴۲)

''مجھے اپنی وہ عزیزہ یاد آ گئی تھیں جو جھولے پر سے گر کر بے ہوش ہو گئی تھیں، پھر بیس پچیس سال تک ہوش میں نہیں آئی تھیں'' (دھول بن۔ ''دھول بن''، ص:۱۰۵)

''آخر عمر میں وزیر کی کھانسی بہت بڑھ گئی تھی۔ دوسری مصیبت یہ ہوئی کہ آنت اترنے لگی۔ کچھ کچھ دیر بعد لیٹ جاتے، آنت اوراوپر چڑھاتے اور کہتے جاتے''

(دھول بن۔ ''خانہ وزیر''، ص:۱۲۷)

نیّر مسعود کے ہاں عام طور پر جو کردار پائے جاتے ہیں وہ ایسے کردار ہیں جن کے اعمال سے لکھنؤ کی تہذیب کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ وہ لکھنؤ جو نیّر مسعود کو میسر آیا وہ تہذیبی حوالے شکست وریخت اور ٹوٹ پھوٹ کا شکار لکھنؤ ہے اور ایسے عالم میں زیادہ تر کردار آوارگی کرتے اور بے روزگاری کے عالم میں شہر کے گلی کوچوں میں نکل جاتے ہیں، مثلاً 'دھول' اور 'گنجفہ' کو دیکھا جا سکتا ہے، اور جو لوگ باروزگار ہیں وہ بھی معمولی نوعیت کے پیشے ہیں شاید لکھنؤ پر انگریزوں کی حکومت کی وجہ سے مقامی لوگوں کو نوکریاں نہیں دی جاتی تھیں یا پھر مقامی لوگ خود بددل ہو چکے تھے، کرداروں کی بے روزگاری کے حوالے سے چند اقتباسات دیکھیں:

''حالاں کہ ہمارے گھر میں آرام کا سامان گویا کچھ تھا ہی نہیں۔ کھانے پکانے کے پانچ پیچکے ہوئے برتن، ایک ٹوٹا ہوا نواڑی پلنگ، ایک ہلتی ہوئی نماز کی چوکی، لوٹا، بالٹی، معمولی بستر، ایک گھڑا، کٹورا اور کھجور کی دو چٹائیاں، یہ ہماری کل بساط تھی۔ میرے پاس

پہننے کے کپڑے بھی ڈھنگ کے نہیں تھے۔ صرف دو جوڑے جو گھسنے کے قریب ہو گئے تھے'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''بن بست''، ص:۱۳۴)

''اور جب آخری بار مجھ سے پوچھا گیا، کیا کرتے ہو؟'' تو میں نے دل ہی دل میں جواب دیا: ''اماں کی کمائی کھاتا ہوں۔''

اماں کی کمائی میرے ابا بھی کھاتے تھے۔ دمے کی بیماری اور لاٹری کے شوق نے انھیں کسی کام کا نہ رکھا تھا۔ میں نے انھیں پڑے پڑے کھانسنے یا لاٹری کے ٹکٹ پھاڑ پھاڑ کر پھینکنے کے سوا کچھ کرتے نہیں دیکھا تھا۔ گھر کا خرچ اماں چکن کی کڑھائی کر کے چلاتی تھیں۔ (گنجفہ۔ ''گنجفہ''، ص:۹)

''میں ٹرینوں کے ڈبوں میں فلمی رسالے، چٹکلوں کے مجموعے اور گھٹیا ناول فروخت کرتا تھا۔ یہ کام مجھے پسند نہیں تھا لیکن میں صبر کے ساتھ اپنا کام کرتا تھا اور گاہکوں کو اپنے مال کی طرف متوجہ کرنے کے لیے واہیات حرکتیں بھی کرتا تھا۔''

(ڈھول بن۔ ''صبور قبیلہ''، ص:۷۲)

اور کرداروں کے پیشے دیکھیں کہ ''جانوس'' میں ہوٹل میں کام کرتے ہیں۔ ''خانۂ وزیر'' میں وزیر ٹیلر ماسٹر کا کام کرتا ہے۔ ''خالق آباد'' میں ریلوے ملازمت کا ذکر ہے۔ نیر مسعود بادشاہوں کے کردار کے سوا کوئی کردار ایسا نہیں جو بہت ثروت مند ہو۔ چند اقتباس دیکھیں:

☆ ''ہم دونوں ایک ہوٹل میں کام کرتے تھے'' (عطر کافور۔ ''جانوس''، ص:۳۴)

☆ ''اسے ہر ہنر آتا ہے، لیکن اس کا اصل ہنر معماری کا تھا اور یہی اس کا اصل پیشہ بھی تھا، البتہ اگر موسم کی خرابی یا کسی اور وجہ سے اس کو معماری کا کام نہ ملتا تو وہ لکڑی پر نقاشی یا کچھ اور کام کرنے لگتا تھا'' (عطر کافور۔ ''وقفہ''، ص:۸۹)

☆ ''حکیم علی افضل خان صاحب اس وقت فیض آباد میں طبیبِ کامل تھے۔ وہ بھی ابا جان کے ملاقاتی تھے۔ میں نے اُن کے مطب پر بیٹھ کر نسخہ نویسی شروع کر دی۔ اُن کے پاس ہر طرح کے مریض آتے تھے۔'' (گنجفہ۔ ''دستِ شفا''، ص:۱۴۷)

☆ ''اُنھوں نے دیوان خانے کی مرمت کرائی۔ نیچے تختوں کا چوکا بنوایا۔ سفید شفاف چاندنیوں اور اگلدانوں کا انتظام کیا۔ میرے بیٹھنے کی جگہ پر گاؤ تکیہ لگوایا۔ نسخے لکھنے کے لیے حنائی کاغذ کی چوڑی پٹیاں رکھیں۔ ابا جان کا دیا ہوا قلمدان خوب جھاڑ پونچھ کر لگا دیا نے

ان کے انتظاموں میں دخل نہیں دیا، البتہ دیواروں پر اُنھوں نے جو عشقیہ شعروں کی وصلیاں لگائی تھیں ان کی جگہ آیاتِ قرانی لگوادیں" (گنجفہ۔ "دستِ شفا"، ص: ۱۵۸)

☆ "مشتاق نے جلدی سے وکالت نامہ لکھ کر اس پر میرے دستخط لیے۔ پھر وکیلوں والا سیاہ گاؤن پہن کر تیار ہو گیا۔ اس کو اس لباس میں دیکھ کر میرا بوجھ اور ہلکا ہو گیا۔"

(دھول بن۔ "گل ستارہ"، ص: ۵۰)

☆ "وزیر انھیں نواب صاحب کے مکان کی باہری کوٹھڑی میں دکان کرتے تھے اور وہیں پڑ کر سو رہتے تھے۔ وقت ان کا بھی بگڑ چکا تھا اور اب وہ ٹیلر ماسٹر تھے۔ دکان چلتی نہیں تھی۔ آمدنی بہت غیر معقول تھی اسی لیے شادی نہیں ہو سکی تھی" (دھول بن۔ "خانہ وزیر"، ص: ۱۲۱)

☆ "ہمارے یہاں کے کوچوان جانی مرزا ان کے ہم راز ہوتے تھے۔"

(دھول بن۔ "خانہ وزیر"، ص: ۱۲۳)

نیرّ مسعود کے کردار مہذب اور ثقافت وتہذیب کے غماز ہیں۔ گفت گو میں توازن غیر جذباتی رویہ پیش کرتے ہیں۔ کرداروں کی زبان پلاٹ کے مطابق بہت موزوں ہے اور پیشوں کے مطابق ہے اُن کے کردار جس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اُن کے اعمال وافعال بھی مناسب ہیں اور اعمال وافعال کے اظہار کے لیے زبان بہت موزوں ہے، مثلاً "نوشدارو" میں دیکھیں کے جو حکیم خاندان ہے وہ ہندو مذہب سے تعلق رکھتے ہیں اور اُن کی زبان دیکھیں آپ:

"وہ تو بابا کے پاس کے بہت آتے تھے۔ مجھے کچھ کچھ یاد بھی ہیں۔ آپ کا شُبھ نام؟"

"یوسف کہتے ہیں؛؛ مجھے۔"

"میں لال چند ہوں۔ بیٹھیے بیٹھیے۔ آپ سے مل کر بڑی خوشی ہوئی۔"

(طاؤس چمن کی مینا۔ "نوشدارو"، ص: ۴۰)

اور حکمت کی اپنی ایک زبان ہے جس کا استعمال "دستِ شفا" میں دیکھیں:

"حکیم صاحب ان کی نبض تھامے تھے اور شاگرد کو نسخہ بول رہے تھے: "رکھو نچے، دہی بڑے، نخودِ آدم، دال ماش کوفتہ وبیختہ" (گنجفہ۔ "دستِ شفا"، ص: ۱۶۷)

اِس کے علاوہ بھی اُن کے افسانوں میں کرداروں کی زبان اپنے پیشے کے ساتھ مناسبت اختیار کیے ہوئے ہیں:

☆ ''لیکن خدا کی قسم میں ڈرتا نہیں ہوں۔ مائنڈ ٹھیک ہو جائے تو ایک ایک کو مزہ چکھاؤں گا''

(عطر کافور۔ ''جرگہ''، ص:۷۰)

☆ ''کب تک اوپر ٹنگے رہو گے، بڈھے!'' آخر میں نے پوچھا'' (عطر کافور۔ ''وقفہ''، ص:۹۸)

☆ ''غلام جان کی امان پاوے تو عرض کرے'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''طاؤس چمن کی مینا''، ص:۱۵۲)

☆ ''مینا اسی فلک آرا کو تعلیم دینے کے جلدو میں مینا مذکورہ مسماۃ فلک آرا بیگم بنتِ کالے خاں کو بر سبیلِ انعام عطا ہوئی، و نیز خزانہ عامرہ سے مینا مذکورہ کے دانے پانی کا خرچ ایک اشرفی ماہانہ مقرر ہوا''

(طاؤس چمن کی مینا۔ ''طاؤس چمن کی مینا''، ص:۱۷۷)

☆ ''پھر آ کر تمھارا مزاج بھی پوچھیں گے۔ ابھی چین سے اپنے بھٹ میں براجو۔''

(گنجفہ۔ ''غلام اور بیٹا''، ص:۱۰۰)

☆ ''آپ کی حیرت بجا ہے۔ لعاب بہدانہ اس نسخے میں بہت نامناسب ہے۔ گرمیوں کے مزمن زکام میں دیا جاتا ہے''

(گنجفہ۔ ''دستِ شفا''، ص:۱۶۸)

کرداروں کی زبان کے لحاظ سے دیکھیں ایسے الفاظ ضرور استعمال کیے گئے ہیں جو انھیں اپنے مقام و منصب کے حوالے سے زیب دیتے ہیں:

☆ ''ویسے ہم پیٹنٹ حکیمی دوائیاں بھی رکھتے ہیں۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔ ''نوشدارُد''، ص:۴۰)

☆ ''صلیب کے چھوٹے سے سرخ نشان کے نیچے ''کشن چند اینڈ سنز'' اور اس کے نیچے ''انگریزی دواخانہ لکھا ہوا تھا۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔ ''نوشدارُد''، ص:۴۰)

نیّر مسعود کے ہاں کردار نگاری کی ایک صورتِ حال یہ بھی پائی جاتی ہے کہ کچھ جانور جن میں شیر، سانپ، اژدھا، کتا، بلی، بجو، کو بھی افسانے میں بطور کردار شامل کیا ہے۔ جس سے ایک علامتی صورتِ حال بھی پیدا ہوتی نظر آتی ہے۔

☆ ''سانپ کا شکار مرنے کے بعد بہت بری طرح مرا ہوا معلوم ہوتا ہے۔''

(سیمیا۔ ''مار گیر''، ص:۵۹)

☆ ''اب بھی اس شیر کی اہمیت انھیں آنکھوں کی وجہ سے تھی جو اب نہیں تھیں۔''

(سیمیا۔ ''مار گیر''، ص:۶۳)

☆ ''میں نے اپنے سامنے دور پر ایک بہت بڑے شیر کو دیکھا جو اگلی ٹانگیں اوپر اٹھائے، یوں جست کر رہا ہو۔''

(سیمیا۔''سیمیا''۔ص:۱۰۵)

☆ ''لیکن یہ آہٹ اس بلی کی تھی جو کچھ دن پہلے مجھے دریا کے کنارے زخمی ملی تھی اور میں اسے اُٹھا لایا تھا۔ اس وقت وہ میرے بکھرے ہوئے سامان سے کھیل رہی تھی۔''

(سیمیا۔''سیمیا''۔ص:۱۰۹)

''دیوار کے اس طرف کتے پلے ہوئے ہیں، کبھی کبھی وہ بھونکنا شروع کرتے ہیں تو رات بھر بھونکتے رہتے ہیں۔''

(سیمیا۔''مسکن''،۱۸۷)

☆ ''ہاؤنڈ!'' میں نے آہستہ سے کتے کو پکارا۔'' (عطر کافور۔''جانوس''،ص:۲۹)

☆ ''میں نے دیکھا کہ بڑی ناؤ پر کتا بھونکتا ہوا ادھر سے اُدھر دوڑ رہا ہے۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''شیشہ گھاٹ''،ص:۲۲۱)

☆ ''دکان کی وجہ سے کچھ کتے بھی موجود رہتے تھے۔'' (گنجفہ۔''کتاب دار''،ص:۱۷۷)

☆ ''میرے کمرے کے باہر کوئی چیز جل رہی تھی۔ پھر لڑکوں کی آوازیں آئیں:

''دیکھو دیکھو، ہاتھی بن گیا ہے۔'' (گنجفہ۔''آزاریان''،ص:۲۲۳)

☆ ''سرسراہٹ پھر ہوئی اور مجھے یقین ہو گیا کہ جھاڑی میں سانپ ہے''

(دھول بن۔''دھول بن''،ص:۸۵)

نیر مسعود کا ہر کردار عمل کرتا ہوا نظر آتا ہے اگر کوئی کردار بے روزگار ہے تو وہ بھی سست اور کاہل نہیں بلکہ کسی نہ کسی عمل سے ہمہ وقت گزر رہا ہے۔ کوئی کردار سوچتا ہوا نظر آتا ہے، مثلاً:

☆ ''میرے مائنڈ میں کوئی خرابی نہیں ہے، صرف کچھ سوچتا رہتا ہوں۔''

(عطر کافور۔''جرگہ''،ص:۷۰)

☆ ''مجھے وہ صرف کچھ سوچتی نظر آئیں۔'' (عطر کافور۔''عطر کافور''،ص:۱۴۵)

☆ ''میں نے یہ بھی سوچا، جو میں کبھی کبھی سوچا کرتا تھا، کہ اس لڑکے کو پاگل کیوں سمجھا جاتا ہے۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''مندبہ''،ص:۵۷)

☆ ''وہ سب کچھ بھول چکی ہوں گی، کاغذوں سے تھک کر کبھی کبھی میں سر اُٹھاتا ہوں اور سوچتا ہوں۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''تحویل''،ص:۱۲۹)

''کچھ دیر میں تیز بارش شروع ہوجائے گی، میں نے سوچا۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''اکلٹ میوزیم''،ص:۱۸۹)

کوئی کردار کسی کیفیت کو محسوس کرتا ہوا نظر آتا ہے اور کوئی کردار کسی واقعے یا سانحے کی خبر دیتا ہے۔ نیرؔ مسعود کے ہاں خبریہ کرداروں کا باقاعدہ ایک رجحان ہے جو اُن کے تخلیقی متن کا حصہ ہے، مثلاً:

☆ ''اب میں تمھیں اطلاع دے رہا ہوں، مددگار۔''اس کے سرد ہاتھ نے میرے ہاتھ کو جکڑ لیا۔''زہرمہرہ غائب ہوگیا۔''

(سیمیا۔''مارگیر''،ص:۹۷)

☆ ''اس مکان میں لوگوں کا آنا جانا لگا رہتا ہے، جس کی اطلاع مجھے اس لڑکی سے ملتی ہے۔ لیکن وہ مجھے ادھوری اطلاع دیتا ہے تاکہ میں اس سے سوال پر سوال کروں اور وہ اُن سوالوں کے ادھورے جواب دے۔''

(سیمیا،''مسکن''،۱۹۳)

☆ ''سلطان وہاں تن کھڑا ہوا تھا۔ ایک ہاتھ دوسرے شانے پر رکھے ہوئے وہ کسی خبر کا منتظر معلوم ہوتا تھا۔''

(عطر کافور۔''سلطان مظفر کا واقعہ نویس''،ص:۶۴)

☆ ''میرا باپ بہت دنوں تک زندہ نہیں رہا۔ آخری دنوں میں وہ زیادہ تر خاموش پڑا رہتا تھا۔ صرف کبھی آہستہ آہستہ کراہنے لگتا لیکن پوچھنے پر کبھی بتاتا نہیں تھا کہ اُسے کیا تکلیف ہے۔''

(عطر کافور۔''وقفہ''،ص:۱۰۳)

☆ ''جب میں نے اپنے گھر والوں کو خبر دی کہ اس مکان میں نئے رہنے والے آرہے ہیں تو مجھے پتا چلا کہ یہ خبر سب کو پہلے ہی سے معلوم ہے۔''

(عطر کافور،''عطر کافور''،ص:۱۳۳)

''میں گھر والوں کو اس ہنگامے کی اطلاع دینے کے لیے نیچے اترا۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''بائی کے ماتم دار''،ص:۲۳)

☆ ''میرا باپ بہت دنوں تک زندہ نہیں رہا۔ آخری دنوں میں وہ زیادہ تر خاموش پڑا رہتا تھا۔ صرف کبھی آہستہ آہستہ کراہنے لگتا لیکن پوچھنے پر کبھی بتاتا نہیں تھا کہ اُسے کیا تکلیف ہے۔ جب میں دوڑتا ہوا اس کے بستر کے پاس پہنچا تو وہ مجھے زندہ ملا۔ مجھ کو دیکھتے ہی اس نے ایک ہاتھ آگے بڑھایا اور میرا شانہ پکڑ کر جلدی جلدی کچھ کہنے لگا۔ اس کی آواز بہت دھیمی تھی، میں ٹھیک سے سننے کے لیے اس پر جھک گیا، پھر بھی میری سمجھ میں نہیں آیا کہ وہ کیا کہہ رہا ہے۔ بہت جھک کر سننے پر صرف اتنا سمجھ میں آیا کہ وہ تتلا کر بول رہا ہے۔ اسی وقت

وہ بے ہوش ہوگیا، اور اسی بے ہوشی میں کسی وقت اس کا دم نکل گیا۔''

(عطرِکافور۔''وقفہ''،ص:۱۰۳)

☆ ''میں کچھ دیر تک اُدھر دیکھتا رہا، پھر گھر والوں کو خبر دینے کے لیے نیچے اُترا تو دیکھا، خانم صحن میں بیٹھی رو رہی ہے۔اس نے بتادیا کہ بائی کچھ دیر پہلے ختم ہوئی ہیں۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''بائی کے ماتم دار''،ص:۲۲)

☆ ''میں گھر والوں کو اس ہنگامے کی اطلاع دینے کے لیے نیچے اترا۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔''بائی کے ماتم دار''،ص:۲۳)

☆ ''خانم اُٹھ کر چلنے کو ہوئی تھی کہ باہر والے نوکر نئی خبر لائے۔کسی نے تھانے پر اطلاع پہنچائی تھی کہ بائی کو دن دہاڑے قتل کر کے اُن کے زیور لوٹ لیے گئے ہیں'' (طاؤس چمن کی مینا۔''بائی کے ماتم دار''،ص:۲۴)

☆ ''مجھے ان کے کئی دن بعد خبر ہوئی۔''

''کس طرح؟''

''طاہرہ بی بی سے۔''

''طاہرہ بی بی...'' (گنجفہ۔''پاک ناموں والا پتھر''،ص:۱۳۷)

☆ ''اس نے پھر وہی سب بتادیا جو پہلے بتا چکی تھی، اور یہ بھی کہ اس نے پہلے ماں کو عورت کے مرنے کی خبر دی تھی۔'' (دھول بن۔''گل ستارہ''،ص:۴۶)

☆ ''منشی صاحب نے تپاک سے میرا خیر مقدم کیا اور خبر یہ سنائی کہ حاجی صاحب اور اُن کا پورا خاندان اپنی جائداد فروخت کر کے کسی غیر ملک میں جابسا ہے۔''

(دھول بن۔''صبور قبیلہ''،ص:۸۱)

نیرّ مسعود کے ہاں کچھ کردار ایسے ہیں جو باپ اور بیٹے کا روپ پیش کرتے ہیں۔کافکا کو بچپن میں اپنے باپ سے شدید اختلاف تھا اور وہ اُس سے خوف محسوس کرتا تھا، مگر نیرّ مسعود کے ہاں اس مماثلت میں تضاد کا پہلو ہے کہ اُن کے ہاں سوائے ایک افسانہ''وقفہ'' ہے جس میں اُن کا انداز مشرقی روایت کے حوالے سے زرا سخت ہے اور لکھنؤ کی تہذیب میں باپ کے لیے ایسا نہیں بولا جاتا۔

''میرا باپ ان پڑھ آدمی تھا اور معمولی پیشے کیا کرتا تھا'' (عطر کافور۔ ''وقفہ''، ص:۸۹)

باقی تمام افسانوں میں باپ کا جو کردار پیش کیا گیا ہے اُس میں باپ کی بیٹے کے ساتھ اور بیٹے کی باپ کے ساتھ محبت کا پہلو مدنظر رکھا گیا ہے، باپ کے ذکر سے کافکا سے مماثلت کی ایک جہت نکلتی ہے کہ کافکا بھی اپنے باپ سے شدید قسم کے اختلافات رکھتا تھا اور خوف زدہ رہتا تھا، مگر نیّر مسعود نے اپنے افسانوں میں باپ کا کردار ضرور پیش کیا ہے، مگر کافکا سے الگ انداز میں یہاں اختلاف کی صورت نہیں بلکہ محبت اور مشرقی رویات کے مطابق باپ کا کردار پیش کیا گیا ہے، چند اقتباسات دیکھیں:

☆ ''اُس رات سونے سے پہلے میں دیر تک اپنے باپ کو یاد کرتا رہا۔ مجھے محسوس ہوا کہ اس کی صورت مجھے ٹھیک سے یاد نہیں آ رہی ہے۔ اس کا سبب میری سمجھ میں یہی آیا کہ طفولیت کے اُن دنوں کے سوا جب وہ مجھے اپنے زانوں پر لٹاتا تھا، میں نے کبھی غور سے اور دیر تک اس کے چہرے کو نہیں دیکھا تھا، اس لیے کہ زیادہ تر وہی میرے چہرے کو دیکھتا رہتا اور میری عادت تھی کہ اگر کوئی میری طرف دیکھنے لگتا تو میں اُس کی طرف نہیں دیکھتا تھا۔ میں اپنے باپ کی صورت یاد کرنے کی کوشش کرتا اور ناکام ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ مجھے یقین سا ہونے لگا کہ اگر اس وقت اچانک وہ میرے سامنے آ جائے تو میں اسے پہچان نہ سکوں گا۔'' (گنجفہ۔ ''پاک ناموں والا پتھر''، ص:۱۲۷)

☆ ''اس طرح میں دیر تک اُن کو سمجھاتا رہا۔ اُنھوں نے صرف اتنا کہا، ''خوب باتیں بناتا ہیں۔'' اُس کے بعد مجھے گلے لگا کر ایسا روئے کہ نوبت غشی کی پہنچی۔ بہرکیف اجازت مجھے مل گئی اور میرے سفر کا سامان درست ہونے لگا'' (گنجفہ۔ ''دستِ شفا''، ص:۱۵۰)

اسی طرح ماں کا کردار بھی نیّر مسعود کے افسانوں میں پایا جاتا ہے جس سے محبت اور شفقت کی کیفیت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''مراسلہ'' میں اس کی منظر کشی بہت خوب صورتی کے ساتھ کی گئی ہے۔

''اماں جیسا کچھ بھی کھاتی ہوں، مگر مجھے دونوں وقت کھانے کو گوشت اور کوئی میٹھی چیز ضرور ملتی تھی۔ صبح دودھ کے ساتھ کبھی جلیبی اور کبھی شیر مال کا ناشتہ کر کے میں گھر سے نکل جاتا تھا۔'' (طاؤس چمن کی مینا۔ ''بن بست''، ص:۱۳۳)

''اُن کو باہر ہی پڑوسیوں سے معلوم ہو گیا تھا کہ میں صحیح سلامت گھر پہنچ گیا ہوں، پھر

بھی وہ گھر کے اندر اس طرح بین کرتی ہوئی داخل ہوئیں جیسے میری لاش دیکھنے کے لیے لائی جارہی ہوں، اور میرے پاس پہنچ کر انھوں نے وہ سب کیا جو کوئی ماں اپنے کھوے ہوئے بیٹے کو پانے کے بعد کرسکتی ہے۔ اس وقت مجھ کو اندازہ ہوا کہ وہ اب تک مجھ کو چھوٹا سا بچہ سمجھتی ہیں جو ماں کی اُنگلی پکڑ کر چلنے کا عادی ہو۔ اسی وقت مجھ کو یہ احساس ہوا کہ میں بہت بڑا ہو چکا ہوں۔'' (گنجفہ، ص:۱۰)

نیرّ مسعود کے افسانوں میں بیوی کا کردار مشرقی روایت کا پاس دار ہے، پُرانے لکھنؤ میں جو وہ ایک طوائف کا کردار لکھنؤ میں عام ہوا کرتا تھا نیرّ مسعود نے اُس کردار کو دبا کر گھریلو عورت کا روپ پیش کیا، اگر کوئی طوائف تھی بھی تو اسے بیوی جیسا تقدس عطا کیا مثلاً ''بائی کے ماتم دار'' میں بائی کو بیوی کے روپ میں پیش کیا اور اس کے ماضی کے بارے میں ہلکہ سا اشارہ کیا جب اُن کی پہچان ایک گانے والی کے طور پر تھی۔ ''دستِ شفا'' میں بیوی کی محبت بہت اہم موضوع ہے۔ ''جانشین''، ''بڑا کوڑا گھر''، ''اکلٹ میوزیم''، ''طاؤس چمن کی مینا''، ''شیشہ گھاٹ''، ''کتاب دار''، ''بگولا'' اور ''گل ستارہ'' میں سے ایسے اقتباسات ملتے ہیں جس میں اُس عورت کا روپ دکھایا گیا ہے، جو مشرق کی روایت میں بیوی کہلاتی ہے:

☆ ''اُنھوں نے بتایا کہ بائی نوجوانی میں شہر کی مشہور گانے والی تھیں، اُنھوں نے بائی کا وہ نام بھی بتایا جس سے اُس زمانے میں شہر کا ہر شوقین واقف تھا اور یہ بھی بتایا کہ صاحب پرانے رئیس زادے تھے۔ اُن کا وقت بگڑ گیا تھا لیکن وہ بائی کے گانے کے سب سے بڑے قدردان تھے۔ اسی زمانے میں بائی کے ساتھ اُن کی شادی ہوگئی تھی جس کے بعد دونوں شہر چھوڑ کر چلے گئے تھے۔'' (طاؤس چمن کی مینا۔''بائی کے ماتم دار''، ص:۲۰)

☆ ''بیوی کی بیماری کے بعد پھولوں میں میری دلچسپی کم ہوتے ہوتے ختم ہوگئی اور میں نے ولایتی پھول لگانا چھوڑ دیا تھا۔'' (دھول بن۔''گل ستارہ''، ص:۳۹)

☆ ''اس پر ملازمت کے دوران پھولوں کا ذاتی کاروبار کرنے کا الزام لگا تھا۔ بیوی مر چکی تھی۔ ایک لڑکا باہر کہیں محنت مزدوری کر رہا تھا، دوسرا کسی میلے میں کھو گیا تھا اور اس کا کچھ پتہ نہیں چلا تھا۔ اب بلرام تنہا رہتا تھا اور اسے سانس کی تکلیف بھی ہوگئی تھی۔''

(دھول بن۔''گل ستارہ''، ص:۴۲)

''میں بے اولاد جہاں سے جا رہی ہوں۔ میری قبر پر کوئی عمارت بنوا دینا کہ بے نشانوں کا کچھ نشان رہ جائے۔ دوسرے، کبھی کبھی قبر پر آ کر فاتحہ پڑھ جانا۔ تیسرے، میرا بھائی سفر میں ہے۔ اصل خیر سے واپس آ جائے تو اسے لا کر میری قبر سے لپٹانا۔'' اُن کی آواز ڈوبنے لگی، پھر اُنھوں نے خود کو کسی طرح سنبھال لیا ''چوتھے پنج وقتہ نمازوں کے بعد میرے لیے مغفرت کی دعا ضرور کرنا۔ اور پانچویں...''

یہ کہتے کہتے اُن کی حالت بگڑ گئی۔ میں نے ان پر جھک کر کسی طرح پوچھا:

''پانچویں؟''

اُن کی بہت ہلکی اور ٹوٹی ٹوٹی آواز سنائی دی:

''میرے سرہانے سورۂ یٰسین تم خود... تاکہ تمھاری آواز سنتے سنتے...''

میں سمجھ گیا کہ اب وہ کوئی دم کی مہمان ہیں۔'' (گنجفہ۔ ''دستِ شفا'' ص: ۱۶۳)

☆ ''وہ دروازے کا ایک پٹ پکڑے مجھ کو دیکھ رہی تھی، بالکل اس طرح جیسے اس کی ماں مجھے نوکری پر جاتے دیکھا کرتی تھی۔''

(طاؤس چمن کی مینا۔ ''طاؤس چمن کی مینا'' ص: ۱۴۸)

نیّر مسعود کے افسانوں میں جہاں بھی بوڑھے شخص کا کردار آیا ہے تو دانائی اور دانشوری کی علامت بن کر، معاملہ فہم بن کر، صلح جو بن کر سامنے آیا اور یہ خالصتاً داستانوی تکنیک کا اثر ہے، مثلاً، ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' میں بوڑھے باغبان کا کردار۔ ''وقفہ'' میں۔ ''عطر کافور''، اور ''بائی کے ماتم دار'' میں بوڑھے میاں کا کردار۔ ''تحویل'' میں بوڑھے آدمی کا کردار۔ ''نصرت'' میں بوڑھے جراح کا کردار بھی دانشوری کی علامت ہے۔

''خاکستری پھولوں والے درخت کے آس پاس ہر وقت مجمع رہنے لگا، اور آخر بوڑھے اس کو وہاں سے ہٹا لائے۔'' (سیمیا۔ ''سیمیا''۔ ۱۲۵)

نیّر مسعود کے افسانوں میں کرداروں کا اذیت میں مبتلا ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مریض اور ڈاکٹر یا حکیم اور تیماردار کا کردار بہت سارے افسانوں میں پایا جاتا ہے اور یہ اوصاف نیّر مسعود کو کافکا کے قریب بھی کرتے ہیں یعنی مسیحائی کا پہلو بھی اسی ماحول سے اخذ کیا جا سکتا ہے، بہر حال بہت سارے افسانوں میں مریض کا کردار پایا جاتا ہے تو تسلیم و رضا کا تصور بھی واضح ہوتا ہے کیوں

کہ یہ کردار بیمار ہونے کے باوجود مزاحمت یا تضاد کا شکار نہیں بلکہ موت کے ابدی تصور کو قبول کیے ہوئے ہیں: چند افسانوں سے مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

☆ ''بائی کی طبیعت کچھ دن سے بہت خراب ہے اور صاحب شہر کے باہر کہیں گئے ہوئے ہیں۔ تیمارداری کے متعلق اس نے بتایا کہ بائی نے صاحب کے رشتہ داروں کے یہاں سے دو عورتوں کو بلوا لیا ہے اور وہ آج ہی پہنچی ہیں''۔ (طاؤس چمن کی مینا۔''بائی کے ماتم دار''ص:۲۱)

☆ ''دل میں جلد واپس کا قصد تھا۔ کلکتے کی آب و ہوا مجھے موافق نہیں تھی۔ آخر وہی ہوا جس کا ڈر تھا۔ چند دن بعد بیمار پڑ گیا۔ ہنوز شفا نہ ہوئی تھی کہ خود بدولت کو تپ محرقہ آ گئی اور ایسی آئی کہ بالکل بستر سے لگ گئے۔'' (گنجفہ۔''دستِ شفا''ص:۱۷۲)

☆ ''دفتری اپنے کام میں ماہر تھا۔ باتیں بہت کرتا تھا۔ اُس کی ایک بیٹی بیمار رہتی تھی اور وہ زیادہ تر اُسی کے بارے میں باتیں کرتا تھا۔'' (گنجفہ۔''کتاب دار''ص:۱۷۸)

☆ ''اس عرصے میں کتاب دار کی زندگی میں بھی کئی تبدیلیاں آ گئی تھیں۔ اُس کی بیوی اور دونوں بیٹیاں یکے بعد دیگرے ختم ہو گئیں۔ بیوی تو ہمیشہ کی بیمار تھی لیکن بیٹیاں تندرست تھیں۔'' (گنجفہ۔''کتاب دار''ص:۱۸۲)

☆ ''بیوی کی بیماری کے بعد پھولوں میں میری دلچسپی کم ہوتے ہوتے ختم ہو گئی اور میں نے ولایتی پھول لگانا چھوڑ دیا تھا۔'' (دھول بن۔''گل ستارہ''ص:۳۹)

''وہ جس جگہ پر بھیک مانگتا تھا وہاں نہیں ملا تو بعض لوگوں نے بتایا کہ وہ بیمار ہے اور دو تین دن سے بڑے مکان میں پڑا ہے۔'' (دھول بن۔''دھول بن''ص:۸۹)

نیّر مسعود اپنے افسانوں میں کرداروں کے حوالے سے اُن کے اعمال افعال کے حوالے سے جو کائنات تخلیق کرتے ہیں ضروری نہیں کہ وہ اسے منطقی انجام تک پہنچا کر ہی افسانے کو ختم کریں بلکہ یہ کردار بالکل زندگی کے اصل روپ کی طرح کئی منصوبوں اور کاموں کو ادھورا ہی چھوڑ دیتے ہیں اور اِن کے اعمال و افعال میں ایک دھندسی رہ جاتی ہے، کہیں کہیں یہ دھند صاف نظر آتی ہے اور کہیں کہیں یہ دھند، دھند ہی رہ جاتی ہے اور افسانہ ختم بھی ہو جاتا ہے۔

نیّر مسعود کو اپنے افسانوں میں ''سیمیا'' اور اُس میں ''مالک'' کا کردار پسند ہے۔ اس بارے میں وہ سہیل وحید کو دیے گئے انٹرویو میں کہتے ہیں۔

''سب سے پسندیدہ کہانی تو ''سیمیا'' ہی ہے۔ اس کا کردار مالک جو ہے وہ جو محل کا مالک ہے وہ اچھا معلوم ہوتا ہے۔ عطرِ کافور میں ماہ رخ سلطان جو ہیروئن ہے وہ کردار پسند آیا۔''[۳۴]

علاوہ ازیں انھیں دوسرے افسانہ نگاروں کے کرداروں میں ایڈگر ایلن پو کی ''فال آف دہ ہاؤس آف اشر'' میں اصل ہیرو اور اُس کی بہن کا کردار پسند ہے۔ فلابیر کی کہانی ''سلامبو'' میں بانو کا کردار پسند ہے۔ جیمس ہیڈلے چیز کا کردار ''کیٹ'' جو فوٹو گرافر کا کردار ہے وہ بھی اُنھیں پسند ہے۔ اردو کے حوالے سے وہ اسی انٹرویو میں بتاتے ہیں کہ ''حیات اللہ انصاری، عظیم بیگ چغتائی، انتظار حسین، غلام عباس اور رفیق حسین کے کرداروں کو پسند کرتے ہیں۔ اور بتاتے ہیں کہ حیات اللہ انصاری کا کردار ''گھسیٹے'' کرشن چندر کا ''گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو'' کا ہیرو بھی پسند کرتے ہیں اور قرۃ العین حیدر کا ''میرے بھی صنم خانے کا کردار ''پیچو'' اور ''عارف میاں'' انھیں بہت پسند ہیں۔

کردار نگاری کے حوالے سے نیرّ مسعود کے تمام افسانوں کے تمام کرداروں کے ناموں کو پیش کیا جاتا ہے تاکہ اُن کرداروں کے ناموں سے بھی ایک تصور سامنے آتا ہے اور وہ بھی لکھنؤ کی تہذیب کا خاکہ ہی کھینچتا ہے، اگرچہ اُس میں ''رے خانداں کے آثار'' میں جو کردار ہیں وہ عیسائیت کی نمائندگی کرتے ہیں، جیسے، فرینک، انجیلا رے۔ میڈلین، ڈینیل، جولین، مسز مُور، سباستین۔ اور ''نوشدارُ'' کے کردار حکمت اور ہندو گھرانے کی نمائندگی کرتے ہیں جیسے، کشن چند عطار، یعقوب عطار، یوسف والد یعقوب عطار، لال چند، حکیم نبا وغیرہ۔ آخر میں نیرّ مسعود کے تمام کرداروں کی اسمی شناخت ملاحظہ فرمائیں:

☆ کتا، بلی، درشت آنکھوں والا بچہ، بوڑھا، غرقاب، دوشیزہ، بچے کا باپ، کتے کا مالک، تین آدمی۔ مالک کا کردار، بوڑھا۔ (سیمیا)

☆ حاجی زین العابدین، ڈاکٹر، جان محمد (دواخانے پر نوکر)، نووارد، منظور شاہ (تاجر)، مریض۔ (جانوس)

☆ بوڑھا باغبان، دوسرا گاہک، سلطانی مورخ، نگران۔ (سلطان مظفر کا واقعہ نویس)

☆ ارشاد احمد، منظور صاحب، منیر شاہ، ظفر صاحب، یمن کی شہزادی، بدرالدین، محمد میاں، مولوی اولاد احمد، لیاقت۔ (جرگہ)

☆ باپ، بوڑھا آدمی، طاہرہ بی بی۔ (وقفہ)

☆ بوڑھا مزدور، ماہ رخ سلطان، سیم تن سلطان، دل افزا سلطان، زرتاج سلطان، پری پیکر سلطان۔ (عطر کافور)

☆ دلہن، شوہر، لڑکی، اس کے دو چھوٹے بھائی، بوڑھے میاں، (نوکرانی بیوی کو بائی اور میاں کو صاحب کہتی تھی)، خانم۔ (بائی کے ماتم دار)

☆ فرعون، خلیفہ، میر محاسب مرکزی کردار ہے۔ (اہرام کا میر محاسب)

☆ کشن چند عطار، یعقوب عطار، یوسف والد یعقوب عطار مرکزی کردار ہے، لال چند، حکیم نبا۔ (نواشدارد)

☆ افسر دوست (جس کے بارے میں اشارہ کیا گیا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی تھے)، نو بہار گلریز، (یہ ایک قلمی نام ہے)، حکیم جالینوس، فرینک، انجیلا رے۔ میڈلین، ڈینیل، جولین، مسز مُور، سباستین۔ (رے خاندان کے آثار)

☆ نوروز، پرندے، دو چھوٹی بچیاں، ساسان، مہربان آدمی، بوڑھا۔ (تحویل)

☆ جمعراتی کی اماں، کالے خاں، فلک آرا شہزادی، داروغہ نبی بخش، داروغہ احمد علی خاں، سلطانِ عالم، محرم علی، میر داؤد، درشن سنگھ، مرزا رجب علی صاحب، منشی ظہیر الدین صاحب، منشی امیر احمد، چھوٹے میاں، مدار الدولہ بہادر۔ (طاؤس چمن کی مینا)

☆ منہ بولا باپ، جہاز، نئی ماں، بی بی، پریا (بی بی کی بیٹی)۔ (شیشہ گھاٹ)

☆ کلالہ، اماں، حسنی، لاڈلہ۔ (گنجفہ)

☆ مظفر والا، غیاث، ایاز، رحمت اللہ، خیرات خاں، ہاجرہ بیگم، شمیمہ۔ (بڑا کوڑا گھر) نفیسہ۔ (جانشین)

☆ شریک، طاہرہ بی بی۔ (پاک ناموں والا پتھر)

☆ مولوی نور محمد، رمضانی، مولوی سید محمد، حکیم علی افضل خان، مولوی سید حسین عرف میرن، مشہدی آغا، حکیم غازی الدین صاحب، داروغہ رسول بخش، حکیم نبا، حکیم مرزا محمد علی، کاظم علی۔ (دستِ شفا)

☆ کتاب دار، دفتری، نامی صاحب۔ (کتاب دار)

☆ مرادمیاں، بڑی بیگم، بچپن۔ (مسکینوں کا احاطہ)

☆ اچھن، چھوٹی خالہ، امینہ، ملک صاحب۔ (دنبالہ گرد)

☆ آغا صاحب، عالم نواب، حسن آرا (سارا)۔ (بگولا)

☆ محمد میر صاحب، مالکی صاحب، علی۔ (خالق آباد)

☆ بلرام، ثنا، بندگی بھیا، ساجد چچا، ''مشو، مشتاق''۔ (گلِ ستارہ)

☆ مالک منشی، حاجی صاحب۔ (صبور قبیلہ)

☆ بھکاری، ڈاکٹر صاحب، سردار پہلے والے بکاری کا نام ہے، مختار صاحب، چھوٹی مالکن، ملیکہ، زینت بیگم، چودھری بلم جو بنجاروں کا چودھری تھا۔ (ڈھول بن)

☆ بادشاہ، شہزادہ، جمال آرا شہزادی۔ (الاچا بیگ)

☆ وزیر، بالن (اقبال جہاں)، جانی مرزا (کوچوان)، خلیفہ، نصیبن۔ (خانۂ وزیر)

✿✿

حوالہ جات وحواشی

۱۔ سہیل و؛؛حید، نیر مسعود، انٹرویو، ''خواب میں آتی ہیں کہانیاں'' نیادور، شمارہ ۵، جلد ۲۷ (لکھنؤ، اگست ۲۰۱۷)، ص ۲۵۔

۲۔ ناصر عباس نیر، متن، سیاق اور تناظر۔ (اسلام آباد، پورب اکادمی، س ن)، ص ۲۵۵۔

۳۔ غزالہ سکندر، ''نیر مسعود؛معمہ یا حل۔ سکندر احمد خان''، ''انگریزی سے ترجمہ''، مشمولہ، اُردو ادب، شمارہ ۳۴۱ (نئی دہلی، انجمن ترقی اردو (ہند) جولائی، ستمبر ۲۰۰۸ء)، ص ۲۲۶

۴۔ سہیل وحید، نیر مسعود، انٹرویو، ''خواب میں آتی ہیں کہانیاں'' نیادور، شمارہ ۵، جلد ۲۷ (لکھنؤ، اگست ۲۰۱۷)، ص ۲۵۔

محمد عباس

'عطرِ کافور' اور نیّر مسعود کا افسانوی فن

آج کل اردو افسانے کے ہر قاری کو نیّر مسعود کے افسانوں کی معنویت کی تلاش کرنے کی فکر ہے۔ ان کے فن میں اتنی طاقت ہے اور وہ بھی کو بہ حیثیت مجموعی یوں اپنی گرفت میں لے چکے ہیں کہ لوگ اس ماہر افسانہ نگار کے افسانوں کی معنویت کی تہہ تک پہنچنے کے لیے مجبور ہیں۔ دراصل یہ ان افسانوں کی فنی کامیابی ہے کہ سب لوگ انھیں اپنے لیے بامعنی بنانا چاہتے ہیں۔ قارئین ان کی تخلیق کردہ فسوں خیز دنیا کے سحر میں یوں جکڑے ہوئے اور اس دنیا سے ایسی محبت کرنے لگے ہیں کہ ان کی افسانوی فکر کو کسی بھی کھونٹے پر کھڑا کرنے کو ہر دم مستعد رہتے ہیں، خواہ وہ اکھڑی اکھڑی جائے، یہ الگ بات ہے کہ کافکائیت، سرریلزم، فینٹیسی، مابعد نوآبادیاتی فکر، علامتیت کوئی بھی ایسا کامل سہارا انھیں میسر آتا جو اس دریا کو پار کرنے میں مدد کر سکے۔ نیّر مسعود کا فن ہی ان کی پہچان ہے اور یہی ہے جو ان کی معنویت کی طرف لے جانے پر مجبور کرتا ہے۔ ہم سب ان کے فکری تجزیے اس لیے نہیں کرتے کہ ان کا فن بامعنی ثابت ہو جائے، بلکہ اس لیے کہ ہم اپنے مطالعے کو معانی عطا کر سکیں۔ بے مقصد ادب پڑھ کر مطلبی انا کہاں مطمئن ہوتی ہے۔ پڑھنے والے نے اپنے اندر بیٹھے ہوئے اس شخص کو جواز بھی تو فراہم کرنا ہوتا ہے جو کیوں اور کس لیے جیسے سوال کر کر کے دق کرتا رہتا ہے۔ اور وہ محض "ذوقِ جمال کے لیے" جیسے جواب پر مطمئن نہیں ہوتا۔ اسے تو کوئی ٹھوس جواب چاہیے۔

افسانہ کی اصل افسوں ہے اور اگر اردو میں کسی نے افسانے کو افسوں بنایا ہے تو وہ نیّر مسعود ہے۔ کسی شاگرد قسم کے عقیدت مند نقاد کا یہ جملہ سن کے تو کہانی تڑپ تڑپ اٹھتی ہوگی کہ کہانی مظہر الاسلام ہے لیکن افسانہ ضرور یہ سن کر فخر سے پھولے نہ سماتا ہوگا کہ افسانہ نیّر مسعود ہے۔

نیرّ مسعود صاحب کا آرٹ اس قدر حاوی ہے کہ ہم ان کی کہانیوں پہ جب بھی بات کرنا چاہیں، ان گھمن گھیریوں میں پھنس کے رہ جاتے ہیں، جو ان کے فن میں بُنی ہوئی ہیں۔ اس لیے جب میں اکثر لوگوں کو نیر صاحب کے افسانوں کا فکری تجزیہ کرتے اور اندھیرے میں ہاتھ پاؤں مارتے دیکھتا ہوں تو سوچتا ہوں کہ یہ لوگ کیوں نہیں تسلیم نہیں کر سکتے اور ایسا ماننے کو اور کتنے نیرّ مسعود چاہئیں کہ کوئی فن کار کسی مرکزی فکر کے بغیر بھی افسانے لکھ سکتا ہے، افسانہ نگار بغیر دنیا یا کائنات کے بارے میں کوئی الگ نقطۂ نظر رکھنے کے بھی افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ آخر کب تک ہم فن کار جن نظریوں کی بوتلوں میں بند کرنے میں لگے رہیں گے۔ کیوں ہم نیر صاحب کو بغیر کسی فکری نظام کے وہ پذیرائی نہیں دے سکتے جو ایک بڑے فن کار کا حق ہوتا ہے۔

نیرّ مسعود کے افسانوں میں ان کی فکر کے جو نشان ڈھونڈے جا رہے ہیں، وہ سب ایسے ہیں جو آج کسی ایک یا کچھ اور بھی بڑے ادیبوں میں مل جائیں گے، لیکن جس کو ہم نیرّ مسعود کا افسانہ کہتے ہیں، وہ ان موضوعات کی وجہ سے نہیں، اپنے اسلوب اور فارم پہ پورے کنٹرول کی وجہ سے نیرّ مسعود کا افسانہ ہے۔ آج ہم واجد علی شاہ کو شطرنج کے کھلاڑی کے پٹے ہوئے کردار کی بجائے اگر ''طاؤس چمن کی مینا'' کے صاحب عالم کی حیثیت سے دل میں بساتے ہیں تو یہ ان کے سحر آفریں فن کا ہی کمال ہے ورنہ ایسے جادو کبھی ٹوٹے نہیں۔ نیرّ مسعود کا افسانہ اس قدر نظر فریب ہے کہ دیکھنے والی آنکھ کبھی کسی ایک رنگ کو حاوی نہیں کہہ سکتی۔ ابھی ایک رنگ گرفت میں آتا ہے کہ ساتھ ہی فانوس کی گردش کسی اور رنگ کو سامنے لے آتی ہے۔ مجھے تو جب ان کے افسانوی فن پر بات کرنی ہو تو خود ان کے ہی ایک افسانے ''عطرِ کافور'' کی مثال ذہن میں آتی ہے۔ یہ افسانہ ان کے فن کو سمجھنے میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے دو بیان ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ان کا تخلیقی عمل کس پیچیدگی اور نزاکت سے گزرتا ہے اور کس طرح ان کا افسانہ تخلیق ہوتا ہے۔ ذیل کے بیان کو پڑھنے سے واضح ہوتا ہے کہ ان کا فن کس سادگی اور پرکاری کا مالک ہے۔ صرف ایک لفظ کے لیے چڑیا کی جگہ لفظ افسانہ پڑھ کر دیکھیں؛ نیر صاحب کی فن کاری کا جوہر نظر آئے گا۔

> ''اس کا اصل نام کسی کو نہیں معلوم تھا، بلکہ اصلیت میں اس قسم کے پرندے کا شاید وجود بھی نہیں تھا اور بنانے والی نے محض اپنے تصور سے ایک شکل بنائی تھی البتہ اس میں کئی پرندوں کی مشابہت موجود تھی جن میں بعض شکاری پرندے بھی تھے۔ مجھ کو یہ سب نہیں معلوم

تھا۔ ایک دن میں نے شکار پر سے آئے ہوئے کچھ مہمانوں کو بڑے کمرے میں لکڑی کے تختے کے سامنے باتیں کرتے دیکھا، وہ کافوری چڑیا کے بدن کے ایک ایک حصے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مختلف پرندوں کے نام لے لے کر ایک دوسرے کو قائل کر رہے تھے۔ ان کی گفتگو کا زیادہ حصہ میری سمجھ میں نہیں آیا لیکن ذرا ہی دیر میں کافوری چڑیا مجھے کوئی بڑی پیچیدہ چیز معلوم ہونے لگی اور مہمانوں کے جانے کے بعد میں دیر تک آتش دان کے سامنے کھڑا اسے دیکھتا اور الجھتا رہا۔ اس کی بناوٹ میں کوئی پیچیدگی نہیں تھی، میں نے اس کی ایک ایک چیز کو غور سے دیکھا آخر مجھے یقین ہو گیا کہ بنانے والی نے اسے بڑی سادگی اور آسانی کے ساتھ تھوڑی ہی دیر میں بنالیا ہوگا اور میں خود بھی کسی مشکل کے بغیر اسے بنا سکتا ہوں۔ مجھے حیرت بھی ہوئی کہ ابھی تک میں نے اسے بنانے کی کوشش نہیں کی اور اسی وقت میں نے اس کے لیے سامان اکٹھا کرنا شروع کر دیا۔

اس کے بعد کئی دن تک میں لکڑی کا ایک تختہ ہاتھ میں لیے کافوری چڑیا کے سامنے اسے بنانے کی کوشش کرتا رہا لیکن مجھ سے اس کی ایک چیز بھی نہ بن سکی یہاں تک کہ بڑے کمرے میں جسے مہمانوں کے خیال سے ہر وقت صاف ستھرا اور آراستہ رکھا جاتا تھا ہر طرف نچی ہوئی روئی کے ٹکڑے اور مڑے تڑے سفید پر پھیلے رہنے لگے اور دو تین معمولی سی پابندیوں کے بعد آخر مجھے بڑے کمرے میں اپنا سامان لانے سے بالکل روک دیا گیا۔ اب میں اپنے چھوٹے سے کمرے میں بیٹھ کر کام کرنے لگا۔ لیکن مجھے بار بار اٹھ کر تصویر کو دیکھنے جانا پڑتا تھا۔ اس میں مجھے زیادہ فاصلہ نہیں طے کرنا ہوتا تھا اس لیے کہ میرے اس کمرے کا ایک دروازہ بڑے کمرے میں کھلتا تھا۔ میں کچھ دیر تک کافوری چڑیا کو غور سے دیکھتا اور پھر لپکتا ہوا اپنے کمرے میں آتا اور لکڑی کے تختے پر روئی کے پہل چپکانا شروع کر دیتا۔ کبھی کبھی مجھے خیال ہوتا کہ میں نے اس کا کوئی حصہ بالکل صحیح بنالیا ہے لیکن جب میں دوسرا حصہ بناتا تو پہلا حصہ غلط معلوم ہوتا اور اس کی وجہ سے دوسرا حصہ بھی غلط معلوم ہونے لگتا لیکن اتنی مشکلوں کے بعد بھی یہ خیال میرے دماغ سے دور نہیں ہوا کہ میں اسے آسانی سے بنا سکتا ہوں اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد میں اس کے سامنے جا کھڑا ہوتا اور تعجب کرتا کہ وہ مجھ سے بن کیوں نہیں پاتی۔"

(عطر کافور، ص: ۱۱۷-۱۱۸)

اسی مشکل کا سامنا نیرؔ مسعود کے قاری کو ہے۔ اگر ایک حصے کا کوئی سرا پکڑائی دیتا ہے تو کسی دوسرے سے تردید کا شور بلند ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ نیرؔ مسعود صاحب کے افسانے دراصل اس کی اپنی کافوری چڑیا کے جیسے ہیں۔ جس طرح بنانے والی نے بڑی سادگی سے وہ پرندہ بنایا تھا اور راوی کا خیال تھا کہ ذرا سی کوشش سے ایسا پرندہ بنایا جا سکتا ہے، جس طرح اس پرندے کی اصل کوئی شناخت نہیں کر سکتا تھا اور اس میں کئی پرندوں بشمول کچھ شکاری پرندوں کی شکل نظر آتی تھی اور شکاری لوگ اس کے ایک ایک حصے کی طرف اشارہ کر کے اسے مختلف پرندوں کے مشابہ قرار دے رہے تھے، اسی طرح نیر صاحب کے افسانے ہیں۔ فن کار کا آرٹ بڑا سادہ نظر آتا ہے اور کوئی بھی معقول آدمی ایسا افسانہ آسانی سے لکھ سکنے کا سوچ سکتا ہے لیکن...... پھر یہ نیر صاحب کے افسانے ہیں کہ جن کے ایک ایک حصے کو لے کر بحث کی جاتی ہے اور نیر صاحب پر مختلف لیبل چپکائے جاتے ہیں لیکن بیشتر افسانوں کی مکمل تفہیم کسی کے لیے ممکن نہیں۔ نیرؔ مسعود کے ہاں ابہام کی وضاحت کے لیے بھی ''عطر کافور'' ہی کام آتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے افسانے کو ایسی مہارت سے بنتے ہیں کہ افسانہ ابہام کی سطح تک پہنچتے پہنچتے رہ جاتا ہے اور معانی اپنی موجودگی کا ہلکا سا احساس دینا باقی رہتا ہے، جس طرح وہ اپنے افسانے میں افسانوی حسن کا وہ لطیف سا احساس برقرار رکھتے ہیں، کہ جس کے نہ ہونے سے افسانہ محض ایک چیستاں بن کر رہ جائے۔ جیسے ہومیو پیتھک دوا بنانے کے لیے اسے اتنی دفعہ گردش دی جاتی ہے اور اسے اتنا رقیق کیا جاتا ہے کہ آخر میں اس دوا میں صرف دوا کا نام ہی رہ جاتا ہے، مقدار کے لحاظ سے وہ صرف 01. فیصد باقی رہ جاتی ہے لیکن وہ اس گردش کی وجہ سے اپنی تاثیر میں تین سو گنا بڑھ جاتی ہے۔ یہی عمل نیر صاحب اپنی کہانی کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔ ان کا افسانہ خواہ پہلی کوشش میں ہمارے سامنے آئے یا ہزارویں میں لیکن افسانہ لکھتے ہوئے ان کا فنی شعور اسی نکتے پر قائم ہوتا ہے کہ کہانی کی صرف خوشبو رہ جائے، باقی سارا افسانہ ہی بنے۔ اس کی مثال انہی کے اس افسانے کے مرکزی کردار کی فن کاری سے ملتی ہے:

> ''میرا کمال یا جو کچھ بھی اسے کہا جائے، صرف یہ ہے کہ میں عطر کافور کو اس کی خوشبو کے ساتھ ختم نہیں ہونے دیتا۔ جب میں کافور کو محلول کی شکل میں لاتا ہوں تو اس کی خوشبو زیادہ تیز ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد میں محلول کو روکتا ہوں اور اس کی خوش بو کو زائل ہونے

دیتا ہوں...... میں دیکھتا ہوں کہ نئے محلول کی خوشبو اوپر اٹھنے کے لیے زور کر رہی ہے۔ میں محلول کو آہستہ آہستہ گردش دیتا رہتا ہوں یہاں تک کہ اس میں چھوٹا سا بھنور پڑنے لگتا ہے۔ خوشبو اس بھنور کے ساتھ گھومتی ہے۔ پھر ایک کمزور کی طرح اوپر اٹھتی ہے، میں اسے اٹھنے دیتا ہوں۔ اس کا پہلا سرا گھومتا ہوا چھت کی طرف جانے لگتا ہے لیکن جب اس کا آخری سرا باہر آنے کو ہوتا ہے تو میں محلول کو دوسری طرف گردش دیتا ہوں یہاں تک کہ اس کا چھوٹا سا بھنور الٹا گھومنے لگتا ہے اور خوشبو کا کمزور بگولہ نیچے بیٹھنا شروع ہوتا ہے۔ میں کبھی وقت کا حساب نہیں کر سکا پھر بھی میرا خیال ہے، اس میں بہت دیر لگتی ہے لیکن میں اپنا ہاتھ رکنے نہیں دیتا اور محلول کو باری باری ایک طرف اور دوسری طرف گردش دیتا رہتا ہوں آخر بار بار اوپر اٹھتی اور نیچے بیٹھتی ہوئی خوشبو نڈھال ہو کر دھندلانا شروع ہوتی ہے۔ اس وقت کوئی چیز اس کی طرف سے دھیان نہیں بٹا سکتی۔ خوشبو آہستہ آہستہ ابھرتی اور دبتی رہتی ہے اور اسی میں کسی وقت غائب ہو جاتی ہے۔ بے رنگ محلول کو میں سفید چینی کے نیچے سے چوکور مرتبان میں بھر کر اس کا ڈھکنا بند کرتا ہوں اور اس کی طرف سے اپنا دھیان بٹا لیتا ہوں۔ پھر بے خیالی میں میرا ہاتھ اس کی طرف بڑھتا ہے۔" (عطر کافور، ص: ۱۱۴-۱۱۵)

نیّر مسعود اپنی تحریر کو اس طرح گھتے ہیں کہ اس میں افسانے کا عنصر بہت مدھم رہ جاتا ہے، اتنا مدھم کہ اس سے آگے ممکن ہی نہیں۔ تحریر میں افسانویت کے عنصر کی لطافت کی حد نیّر مسعود نے متعین کر دی ہے۔ اس حد کے بعد صرف اور محض متن ہی رہ جائے گا، افسانوی عنصر معدوم ہو جائے گا۔ نیر صاحب کا یہی کمال ہے کہ وہ واقعات کا تانا بانا بہت ہلکے سروں میں بنتے ہیں، اور اگر اس میں کوئی زیادہ اتار چڑھاؤ آ بھی رہا ہو تو وہاں جذباتی ہو کر وقت ضائع نہیں کرتے بلکہ ایک بے نیاز فنکار کی طرح آگے بڑھ لیتے ہیں۔ نیر کو کرداروں کے جذبات کی بجائے اپنی کہانی کی لاج بچانے کی فکر لگی رہتی ہے جو جذبات کی رو میں بہنے سے بدنام ہو سکتی ہے۔ وہ کرداروں پر گزرنے والے بڑے بڑے حادثات کو دھیمے انداز میں یوں جیسے بظاہر کچھ بھی نہ ہوا ہو، بیان کر دیتے ہیں۔ بظاہر سادہ سے بیان میں کوئی گوشہ کچھ ایسی فنکاری سے عیاں کرتے ہیں کہ واقعات کے پیچھے برپا افسانوی عمل کی ایک جھلک سی نظر آتی ہے اور یہی جھلک ان کے متن کو افسانہ بنانے میں کامیاب رہتی ہے۔

پیار کے کتنے بھید ہیں لیکن اس نے نقابِ رخ کی طرح
کچھ گوشے تو کھولے مجھ پر، کچھ معذوری رکھی ہے

نیرمسعود کا یہ لطیف افسانوی عمل اسی تاثیر کا حامل ہے، جو بارش کی بہت ہلکی بوندیں سمیٹ کر پکی دیواروں کو مہکا دیتی ہے۔ نیر صاحب مرمریں پتھروں جیسے ملائم اور جذبات سے عاری واقعات پر سے اپنا افسانوی عمل یوں گزارتے ہیں کہ قاری کا روم روم کنواری خوشبو کے احساس سے ہمک اٹھتا ہے۔ ان کی نظر واقعات کے بیان پر نہیں بلکہ واقعات کو جوڑنے والے اس باریک تار پر رہتی ہے جو درمیان کے کئی موتی گم ہو جانے کے باوجود اگلے موتی تک سلسلہ جوڑے رکھتا ہے۔ وہ افسانہ لکھتے وقت واقعاتی لڑی کے دانوں کو گن گن کر آگے نہیں بڑھاتے بلکہ ان کو جوڑنے والی ڈوری کو ان میں گھماتے ہیں۔

نیر صاحب وہ شخص ہیں جو افسانے کو کہانی اور موضوع کے بیرونی جبر سے آزاد کرنے میں کوشاں ہیں۔ ان کے ہاں افسانہ بغیر کسی دوسرے سہارے کے، خود اپنی افسانویت کی بنیاد پر ہی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ وہ پہلے سے موضوع طے کر کے اس پر افسانہ نہیں لکھتے۔ وہ پہلے سے کہانی سوچ کر پھر اسے لفظوں میں نہیں ڈھالتے۔ وہ تو افسانہ ہی سوچتے ہیں اور افسانہ ہی لکھتے ہیں۔ کاغذ پر اتر جانے کے بعد بھی خواہ اسے سینکڑوں مرتبہ تبدیل کرنا پڑے، وہ اس سے جھجکتے نہیں ہیں لیکن اس میں وہ کہانی پن نہیں رہنے دیتے جو واقعات کو سیدھے سادے انداز میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک بیان کر دینے کا نام ہے۔ وہ افسانے کو کہانی کے بوجھ سے گراں بار نہیں کرتے۔ موضوع یا افسانے کا فکری پہلوان کے لیے اتنا اہم ہے ہی نہیں کہ افسانے کی دلہن کے ماتھے پر سجایا جائے، وہ اس کے بغیر ہی دلہن کے اصل گنوں کی بنا پر اسے پذیرائی دلوا دینے کی سعی کرتے ہیں اور آج اردو افسانہ اس جگہ آ پہنچا ہے جہاں وہ خود مختار ہو کر صرف اپنی افسانویت کی بنا پر کھڑا ہو سکتا ہے۔ اسے کسی کے سہارے کی ضرورت نہیں رہی اور یہ صرف نیر صاحب کا کمال ہے۔

نیر صاحب کے افسانوں کے فکری تجزیے، ان کے فن کا فکری مطالعہ بھی ہونا چاہیے۔ مجھے اس سے قطعاً اختلاف نہیں ہے اور نہ ہی میں یہ کہنے کی جرات کر سکتا ہوں۔ جس کام سے ان کی اہمیت اور معنویت میں اضافہ ہو سکتا ہو، اس پر ان کے چاہنے والوں کو بھلا کیسے اعتراض ہو سکتا ہے۔ میرا یہ سب کہنے کا مقصد صرف یہ تھا کہ نیر صاحب کے افسانوں میں خواہ کبھی یہ ثابت نہ

ہو سکے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں یا یہ کبھی نہ طے ہو پائے کہ ان کے اتنے افسانے آخر کس مرکزی فکری نظام کی تشکیل کرتے ہیں، تو پھر بھی وہ ہمارے لیے اتنے ہی اہم رہیں گے۔ ان کا فن ہی ہمیں اتنا کچھ دے چکا ہے کہ اردو افسانے کے قاری ہمیشہ ان کے ممنون رہیں گے۔ ان کے نقاد ان پر بے شک خفا بھی ہو لیں، ان کے قارئین ان کو ہمیشہ اپنا محبوب بنائے رکھیں گے اور نیر صاحب اردو کے وہ نمایاں افسانہ نگار ہیں جو کسی نقاد کی چھڑی کے سہارے چلنے کی بجائے فقط اپنے فن کے پُر اعتماد قدموں پر چلتے ہیں۔

انعام کبیر

عطرِ کافور کی تہذیبی تعبیر

'عطرِ کافور' افسانے میں علامتی انداز میں نیر مسعود نے اپنے افسانہ نگاری کے منفرد فن کی طرف اشارے کیے ہیں۔ چوں کہ افسانہ نگار کے فن کا لکھنؤ سے گہرا تعلق ہے اس لیے افسانے میں تہذیبی عناصر بھی غیر محسوس انداز میں آ گئے ہیں۔ یہ عناصر اس قدر چابک دستی سے افسانے میں پروئے گئے ہیں کہ سرسری نظر سے دیکھیے تو معلوم ہی نہیں ہوتے۔ افسانہ ذرا طویل ہے لیکن اس کی کہانی مختصر ہے۔ افسانے کی اصل چیز اس کی جزئیات ہیں، جن کی مدد سے افسانہ نگار نے اپنے فن اور تہذیب کے متعلق مختلف اشارے کیے ہیں۔

افسانے کے آغاز میں متکلم نے کافور کی عطر سازی میں اپنی دلچسپی دکھائی ہے اور بتایا ہے کہ عطرِ کافور بنانے میں اس کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ نہ ہی اس فن کی اب تک کوئی نقل تیار کی گئی ہے۔ اس کے بعد ایک چڑیا کا ذکر ہے جسے متکلم کے خاندان کی کسی لڑکی نے بنایا تھا جو بنانے کے کچھ ہی دن بعد وفات پا گئی۔ اس چڑیا کا نام متکلم نے کافوری چڑیا رکھا۔ یہ بہت منفرد چڑیا ہے جسے اصل میں کسی نے نہیں دیکھا۔ اس میں بہت سے پرندوں کی بیک وقت مشابہت ہے۔ چڑیا اس انداز سے بنائی گئی ہے کہ وہ بیک وقت ٹہنی پر بیٹھتی اور اڑ کر جاتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن متکلم کے خاندان کا ماننا ہے کہ یہ ٹہنی سے اڑتی ہوئی چڑیا کا منظر ہے۔ ایک روز متکلم کا دوست آکر بتاتا ہے کہ اس نے قریب کے خالی مکان کے درخت پر اس طرح کی چڑیا دیکھی ہے۔ دونوں جاکر چڑیا کو دیکھتے ہیں تو وہ مر چکی ہوتی ہے اور اندر سے کھوکھلی ہوتی ہے۔

اس کے بعد متکلم کو مٹی سے مختلف قسم کی چیزیں بنانے کا شوق پیدا ہو گیا۔ جن میں زیادہ تر برتن ہوتے تھے۔ پھر قریب کے اس کھنڈر نما گھر میں، جہاں انھیں مری ہوئی چڑیا ملی تھی، کچھ لوگ آ

کر رہنے لگے، جن میں زیادہ تر لڑکیاں تھیں۔ ان میں ایک لڑکی ماہ رخ سلطان ہے جسے مختلف قسم کی چیزیں بنانے کا شوق ہے۔ لڑکی کی طبعاً راوی سے مطابقت ہے چناں چہ بہت جلد ان دونوں کی دوستی ہو جاتی ہے۔ لڑکی بیمار رہتی ہے اور افسانے کے آخر میں اچانک مر جاتی ہے۔

اس افسانے میں تہذیبی حوالے سے کم مواد دکھائی دیتا ہے۔ لیکن اس کی فضا اور علامتیں زوال آمادہ تہذیب کی طرف ہمارا دھیان دلاتی ہیں۔ دیگر افسانوں کی طرح اس افسانے میں چیزیں ٹتی ہوئی تو نظر آتی ہیں، لیکن ساتھ ہی افسانے کے پورے ماحول میں ایک مردنی سی چھائی ہوئی ہے۔ گویا افسانے میں محض ظاہری چیزیں ہی نہیں بدل رہیں بلکہ اس بدلاؤ کا اثر کرداروں کی باطنی کیفیات پر بھی بہت گہرا پڑ رہا ہے۔ افسانے کے متکلم کے مزاج میں تہذیبی زوال پوری طرح راسخ ہو چکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے ہر چیز میں ایک طرح کی ویرانی محسوس ہوتی ہے۔ کافور جس کا موت سے گہرا تعلق ہے، متکلم اس سے عطر کشید کرتا ہے اور اسی کو اپنا فن سمجھتا ہے جس میں اس کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ کافور کی یہ خوشبو پورے افسانے پر چھائی ہوئی ہے اور افسانے کے ہر اہم جز میں اپنا احساس دلاتی ہے۔ چناں چہ ایک طرح کی مردنی اور اداسی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جو یقیناً تہذیب کے زوال کی وجہ سے کرداروں کے مزاج میں در آئی ہے۔ فضا کی یہ کیفیت اس وجہ سے بھی تہذیبی زوال کی علامت ہے کیوں کہ یہ انھی چیزوں پر چھائی ہوئی ہے جن کا تعلق فن اور تہذیب سے ہے۔ یہ خوشبو متکلم کے اپنے مزاج میں بھی پوری طرح سرایت کی ہوئی ہے۔ پھر اسے دیگر چیزوں میں بھی یہی خوشبو سنگھائی دیتی ہے۔ اس کو سونگھنے سے متکلم کو ویرانی کا احساس ہوتا ہے۔

ایک کافور کا وہ عطر ہے جو متکلم خود تیار کرتا ہے۔ دوسری کافور کی وہ خوشبو ہے جو باقی چیزوں سے خود بہ خود آتی ہے۔ مثلاً اس کے خاندان میں جس لڑکی نچڑیا کی تصویر بنائی تھی وہ بناتے ہی مر گئی۔ چناں چہ متکلم نے چڑیا کا نام بھی کافوری چڑیا رکھ دیا۔ پھر جس مٹی سے اس نے ظروف اور دیگر چیزیں بنانا شروع کیں اس مٹی سے بھی اسے کافور کی خوشبو آئی۔ ماہ رخ سلطان جس سے متکلم کو قلبی لگاؤ ہو جاتا ہے اس سے بھی اسے یہی کافور کی بو آتی ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ تینوں چیزوں کا تعلق فن سے ہے۔ کافوری چڑیا، مٹی جس سے ظروف بنائے جاتے ہیں، اور ماہ رخ سلطان جسے اس قسم کی چیزیں بنانے کا شوق ہے۔ گویا کافور کی اس خوشبو کا فن پاروں سے گہرا تعلق ہے۔ اس سے یہ تاثر بھی پیدا ہوتا ہے گویا فن پارے یا فن کار موت کے گہرے شعور کے بغیر

وجود میں نہیں آتے۔اس کے علاوہ اس کافوری خوشبو کی بڑی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ لکھنوی تہذیب جہاں فن پاروں اورفن کاروں کی بے حدوحساب قدرومنزلت تھی، اپنے آخری دموں پر ہے۔چناں چہ فنون اوران سے متعلقہ کرداروں سے بھی اسی طرح کی بوآرہی ہے۔

کافوری چڑیا میں بھی لکھنوی زوال کی ایک علامت موجود ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے پہلے اس چڑیا کوفن کاری کا عمدہ نمونہ دکھایا ہے۔پھر یہ کوئی مخصوص چڑیا نہیں ہے بلکہ اس میں مختلف پرندوں کی مشابہت موجود ہے۔لکھنؤ کی تہذیب میں بھی اسی طرح مختلف رنگ اورمختلف عناصر یکجا ہو گئے تھے۔چڑیا جوفن پارے میں توفن کا کامل نمونہ نظرآتی ہے لیکن جب اس کی شبیہ حقیقت میں نظرآتی ہے،تو وہ اندر سے کھوکھلی ہےاور مرچکی ہے۔اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ فن پاروں میں جس لکھنوی تہذیب کی چمک دمک نظرآتی ہے وہ درحقیقت کھوکھلی ہوچکی ہے۔افسانے میں متکلم جب کافوری چڑیا کی حقیقی شبیہ والے پرندے کوپرانے درخت سے پکڑتا ہے تو کچھ اس طرح کا منظرنظرآتا ہے:

> ''مل گئی؟ میرے ساتھی نے اپنے کپڑے جھاڑتے ہوئے پوچھا۔ میں نے اپنی مٹھی کی طرف دیکھا۔میرے ہاتھ پر چھوٹی چھوٹی لال چیونٹیاں دوڑرہی تھیں اور پرندہ کئی دن کا مرا ہوااوراندر سے کھوکھلا تھا۔اس کے نوکیلے پنجوں میں پتوں کے کھلے ہوئے جال کا کچھ حصہ الجھا ہوا تھا۔گردن سینے پر جھکی ہوئی اور آنکھیں بہہ چکی تھیں۔ مجھے اپنی محنت کے رائگاں جانے کاافسوس ہوا۔''

یہاں لال چیونٹیاں جن کا پرندے کوکھوکھلا کرنے میں بڑاہاتھ ہے۔انگریز کا استعارہ ہو سکتی ہیں،جن کی وجہ سے تہذیبی زوال آیا۔ان میں ایک شباہت چیونٹی کی لالگی اور انگریزوں کی اس زمانے کی لال وردی میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔اس کے علاوہ متکلم کا محنت کے رائگاں جانے پر افسوس اس بات کا اشارہ ہوسکتا ہے کہ وہ چیز جواس کے فن سے متعلق ہے وہ دراصل کھوکھلی ہے۔اور یہ لکھنوی تہذیب ہی ہوسکتی ہے۔

افسانے میں ایک جگہ باہر سے لائی گئی مٹی کا ذکر ہے۔جس سے ایک مقامی شخص چھوٹے چھوٹے پرندے بناتا تھا۔اس مٹی سے بھی متکلم کوکافوری خوشبوآتی ہے۔

> ''حاطے کی صفائی کرنے والا بوڑھا مزدوراس وقت میری ہی طرف دیکھ رہا تھا۔اس نے مجھے سنبھل کر چلنے کی تاکید کی اور بتایا کہ یہ نایاب قسم کی مٹی ہےاوراس سے بہت نازک

چیزیں بنائی جا سکتی ہیں۔ اس نے یہ بھی بتایا کہ یہ مٹی کہیں باہر سے لائی گئی ہے اور یہ بھی کہ بہت پہلے اسی احاطے میں ایک شخص رہتا تھا جو اس مٹی کے چھوٹے چھوٹے پرندے بناتا تھا۔ بوڑھے مزدور نے اس شخص کا ذکر کرتے ہوئے دوسرے مکان کے عقبی دروازے کی طرف اشارہ کیا جس کے پہلو میں ایک ٹوٹی پھوٹی دیوار کے آثار اب بھی باقی تھے۔ اسی وقت مجھے مٹی کے کام کا شوق پیدا ہو گیا... اچانک مجھے محسوس ہوا کہ مٹی میں سے کافور کی ہلکی سی لپٹ شعلے کی طرح اوپر لپکی اور غائب ہو گئی۔"

یہ مٹی بھی لکھنوی تہذیب کا استعارہ ہو سکتی ہے۔ بوڑھے کا یہ بتانا کہ یہ مٹی باہر سے لائی گئی ہے اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب پر بیرونی اثرات بہت کثرت سے پڑے، سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس میں ایران کی تہذیب کے بہت سے عناصر جمع ہو گئے۔ اس کے علاوہ دہلی اجڑی تو وہاں کے زیادہ تر فن کار یہاں ہجرت کر آئے اور اپنے ساتھ وہاں کی تہذیب بھی لائے۔ لیکن بیرونی مٹی (بیرونی تہذیبی عناصر) کو کام میں لا کر یہاں کے فن کاروں نے مقامی فن پارے بنائے جو یقیناً یہاں کی پہچان ٹھہرے۔ کوزہ گری کا عظیم اور قدیم فن بھی لکھنؤ میں کثرت سے تھا اور افسانے کا متکلم بھی اس فن میں کامل مہارت رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کردار لکھنؤ کا نمائندہ کردار ہے۔ یہ کردار کبھی عطر بنانے لگتا ہے۔ کبھی مٹی کے برتن بنانے لگتا ہے تو کبھی لکڑی کی چیزیں بناتا ہے۔ نیر مسعود کے دیگر افسانوں کی طرح اس کردار کو بھی پرانی وضع کی چیزوں میں زیادہ دلچسپی ہے۔ مثلاً اس نے لکڑی کا ایک مکان بنایا جو پرانی وضع کا تھا:

"انھوں نے پرانی وضع کا مکان اٹھایا، دیر تک اس کی محراب کے کٹاؤ کو دیکھتی رہیں"

تعمیرات میں محرابوں کی کثرت ہندوستانی فنِ تعمیر کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ محرابیں محلات سے لے کر عام گھروں تک میں کثیر تعداد میں ہوتی تھیں۔ نیر مسعود کے باقی افسانوں میں بھی جہاں ہندوستانی تعمیرات دکھائی گئی ہیں ان میں محرابوں کی تعداد زیادہ ہے۔ عطرِ کافور مجموعے ہی میں مراسلہ، جرگہ اور وقفہ افسانوں میں بھی انھی محرابوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

نیر مسعود کا راوی اپنی پرانی تہذیب کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں لیکن اس تہذیب کی جڑیں پوری طرح کھوکھلی ہو چکی ہیں۔ چناں چہ تہذیب کا درخت بھی عنقریب گرنے والا ہے۔ یہی اس افسانے کے کرداروں کا المیہ ہے کہ نہ اس تہذیب کے بغیر گزارا ہے اور نہ اس کے ساتھ رہنا مزید

ممکن رہ گیا ہے۔ افسانے میں جس درخت پر متکلم اور اس کا دوست کافوری چڑیا کو دیکھنے جاتے ہیں وہ درخت بھی دراصل اسی تہذیب کا نمائندہ ہے۔ درخت کی حالت دیکھیے:

"درخت صحن کی بائیں دیوار اور کنویں کے بیچ میں تھا۔ ایک طرف دیوار کی روک ہونے کی وجہ سے اس کا زیادہ حصہ کنویں پر جھکا ہوا تھا۔ ہم لوگ اس پر چڑھتے نہیں تھے اس لیے کہ اس کی وزنی ٹہنیاں دیکھنے میں مضبوط نظر آتی تھیں لیکن ذرا سا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی تھیں۔ اس کے بڑے گول پتوں پر ہلکے ہلکے روئیں تھے جن پر زیادہ تر گرد جمی رہتی تھی اور بدن میں ان کی رگڑ لگنے سے کھجلی ہوتی تھی۔ اس وقت ہوا بند تھی، اس لیے درخت بے حرکت تھا اور مرا ہوا سا معلوم ہو رہا تھا۔ ہوا چلتی تو پورا درخت ایک ساتھ اور ایک ہی طرح سے ہلتا اور اس جنبش کی وجہ سے اور بھی مرا ہوا معلوم ہوتا۔ اگر ہوا زیادہ تیز ہو جاتی تو اس میں چرچراہٹ کی آواز نکلتی اور اس کے ایک دو ٹہنے ضرور ٹوٹ کر زمین پر آ رہتے تھے۔"

یہ درخت جن آخری دموں پر پہنچا ہے انھی دموں پر غدر کے بعد لکھنوی تہذیب تھی۔ یہاں تیز ہوا استعارہ ہے بدلتے ہوئے منظرنامے کا جس کے چلنے سے تہذیب کے درخت کا کچھ نہ کچھ نقصان ضرور ہو جاتا ہے۔ بالآخر جب اس پرانے مکان کی تعمیرِ نو کی گئی جس میں یہ درخت لگا تھا تو درخت اور کنواں دونوں کو ختم کر دیا گیا۔

''میری نظر اس ڈھیلی اینٹوں والی دیوار پر پڑی اور اچانک میں نے پہچان لیا کہ یہ صحن کا وہ حصہ ہے جہاں کنواں اور درخت تھا۔ کنویں کی جگہ اب بالکل ہموار زمین تھی لیکن جہاں پر درخت تھا وہاں مٹی میں ہلکا سا ابھار نظر آ رہا تھا۔''

اس سب کے علاوہ عطر سازی کا ہنر، عطر سے مرہم بنانے کا فن جس کا حکمت سے تعلق ہے، کھنڈر ہوتے ہوئے گھر میں رہنے والے باسیوں کا چپ چپ رہنا اور ہر وقت گردن جھکائے رکھنا، ایسی چیزیں ہیں جو ہماری توجہ لکھنؤ کی تہذیب کی طرف دلاتی ہیں۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اس افسانے میں نیر مسعود نیا پنے افسانہ نگاری کے فن پر بات کی ہے۔ ان کا فن چوں کہ لکھنوی تہذیب ہی سے متعلق ہے اس لیے تہذیبی آثار افسانے میں بکثرت در آئے ہیں۔

✿✿

ضمیمہ

غیر ملکی زبانوں میں نیرؔ مسعود کے کارناموں کے تراجم

نصرت، ۱۹۹۱ء کتھا پبلی کیشن
....The color of nothingness

عطر کافور، ۱۹۹۸ء کتھا پبلی کیشن
.... The essence of camphor

سیمیا، ۲۰۱۳ء کتھا پبلی کیشن
.... The occult

اوجھل، ۱۹۹۲ء کتھا پبلی کیشن
.... Obscure domains of fear and desire

رے خاندان کے آثار، ۱۹۹۳ء کتھا پبلی کیشن
.... Remains of ray family

مشمولہ Katha prize stories

مار گیر، ۲۰۰۶ء کتھا پبلی کیشن
....The snake catcher

طاؤس چمن کی مینا، ۲۰۰۵ء کتھا پبلی کیشن
.... The Myna from peacock garden

(انگریزی) مترجم ساگری سین گپتا
....

Collected stories of Nayyar Masood:by Mohammd Umar Memon

مجموعہ 'سیمیا'
....The Occult

اوجھل
....obscure domains of fear and desire

نصرت
....The colour of nothinness

مار گیر
....The Snake catcher

سیمیا
....The Occult

مسکن
....Resting place

مجموعہ ''عطر کافور''
....Essence of camphor

Epistle .... مراسلہ

Janus .... جانوس

Sultan muzaffar's chronicler of events .... سلطان مظفر کا واقعہ نویس

Jarga .... جرگہ

Interregnum .... وقفہ

Essence of camphor .... عطر کافور

The fifth Saasan .... ساسان پنجم

The Myna from peacock garden .... مجموعہ 'طاؤس چمن کی مینا'

Ba'i's mourners .... بائی کے ماتم دار

the chief accountant of the pyramid .... اہرام کا میر محاسب

Nosh Daru .... نوش دارو

Lamentation .... ندبہ

Remains of the ray family .... رے خاندان کے آثار

Custody .... تحویل

Dead end .... بن بست

The Myna from peacock garden .... طاؤس چمن کی مینا

Occult museum .... اکلٹ میوزیم

Sheesha Ghat .... شیشہ گھاٹ

Ganjefa .... مجموعہ ''گنجفہ''

Ganjefa .... گنجفہ

The big garbage dump .... بڑا کوڑا گھر

Weathervan .... بادنما

Allam and son .... علام اور بیٹا

The succesor .... جانشین

The stone with sacred names .... پاک ناموں والا پتھر

The librarian .... وشت شفا

Destitutes Compound............ مسکینوں کا احاطہ

Hounded............ دنبالہ گرد

Affictions .... آزاریان

camphor .... عطر کافور (فرانسیسی ترجمہ)

مترجم Kamerin tuoksu

arrma de alcanfo............ عطر کافور (ہسپانوی ترجمہ)

مترجم Rocio moriones Alonso,spain,atlanta,۲۰۱۰

نیر مسعود کی مطبوعہ تحریروں کی فہرست

(کتب)

۱. مشاعرہ (بچوں کے لیے)، کلیان بک ڈپو، لکھنؤ

۲. ترجمہ حکیم نباتات، ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۶۷ء (صفحات ۴۳)

۳. رجب علی بیگ سرور۔ احوال وآثار، شعبۂ اردو، الہ آباد یونیورسٹی، الہ آباد ۱۹۶۷ء (صفحات ۴۴۰)

۴. تعبیر غالب، کتاب نگر، لکھنؤ ۱۹۷۳ء (صفحات ۲۰۸)

۵. کافکا کے افسانے، شبستان، الہ آباد، ۱۹۷۸ء (صفحات ۹۶)

۶. دولہا صاحب عروج، اردو پبلشرز، لکھنؤ، ۱۹۸۰ء (صفحات ۱۶۸)

۷. دیوان فارسی میر تقی میر، مشمولہ نقوش، لاہور، میر نمبر ۳ (۱۹۸۳ء) (صفحات ۲۴۰)

۸. سیمیا (پہلا افسانوی مجموعہ)، ناشر خود، لکھنؤ ۱۹۸۴ء، (صفحات ۲۳۲)

۹. خطوط مشاہیر بنام مسعود حسن ادیب، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۴ء (صفحات ۴۹۲)

۱۰. سوتا جاگتا (بچوں کے لیے ڈراما)، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۵ء (صفحات ۴۸)

۱۱. انتخاب بستان حکمت، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۸۸ء (صفحات ۱۰۴)

۱۲. مرثیہ خوانی کا فن، مغربی پاکستان اردو اکادمی، لاہور، ۱۹۸۹ء (صفحات ۱۵۸)

۱۳. عطر کافور (افسانوی مجموعہ)، ناشر خود، لکھنؤ، ۱۹۹۰ء (صفحات ۱۹۲)

۱۴. شفاء الدولہ کی سرگزشت، اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۰ء (صفحات ۱۵۸)

۱۵. بزم انیس (مراثی)، پیکجز لمیٹیڈ، لاہور ۱۹۹۸ء (صفحات ۵۷۷)

۱۶. یگانہ احوال وآثار، انجمن ترقی اردو (ہند)، ۱۹۹۱ء (صفحات ۱۲۲)

۱۷. اسم اعظم، مکتبہ کائنات، دہلی، ۱۹۹۳ء (صفحات ۱۸۸)

۱۸. طاؤس چمن کی مینا (افسانوی مجموعہ) آج کی کتابیں، کراچی، ۱۹۹۸ء (صفحات ۲۳۶)

۱۹. شہادت امام کی پیشین گوئیاں، امامیہ مشن، لکھنؤ، ۱۹۹۸ء (صفحات ۴۸)

۲۰. معرکۂ انیس ودبیر، محمدی ایجوکیشن، کراچی، ۲۰۰۰ (صفحات ۱۵۹)

۲۱. انیس (سوانح)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۲۰۰۲ء (صفحات ۴۷۳)

۲۲. ایرانی کہانیاں، آج کی کتابیں، کراچی ۲۰۰۲ء (صفحات ۱۳۶)

۲۳. the essence of campher (۱۰ کہانیاں مرتبہ محمد عمر میمن) کتھا، نئی دہلی ۱۹۹۸ء (صفحات ۲۵۷)

۲۴. ایضاً (۷ کہانیاں) مرتبہ محمد عمر میمن، دی نیو پریس، نیو یارک ۲۰۰۰ (صفحات ۱۸۷)

۲۵. kamferin thoksu (فنس ترجمہ) مترجم henny terva لائق ہلسنکی، فنلینڈ ۲۰۰۱ء (صفحات ۱۹۰)

۲۶. campher (فرانسیسی ترجمہ) مترجم mariam abu zahab اسٹاک، پیرس، ۲۰۰۲ء، (صفحات ۲۳۱)

۲۷. بچوں سے باتیں (ادیب)، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۲۰۰۴ (صفحات ۲۷)

۲۸. the myna from peacock garden ترجمہ وتلخیص ساگری سین گپتا، کتھا، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء، (صفحات ۸۸)

۲۹. snake catcher (مترجم عمر میمن)، انٹرلنک بکس، مین چسٹر، امریکہ، ۲۰۰۶ء (صفحات ۲۷۶)

۳۰. سخن اشرف (دیوان واجد علی شاہ)، امیر الدولہ پبلک لائبریری، لکھنؤ، ۲۰۰۶ء، (صفحات ۲۹۰)

۳۱. ادبستان (شخصی خاکے) شہزاد، کراچی، ۲۰۰۶ء (صفحات ۱۳۶)

۳۲. snake catcher پنگوئن آف انڈیا، ۲۰۰۶ء

۳۳. گنجفہ (افسانوی مجموعہ) شہزاد، کراچی، ۲۰۰۸ رتشال مسعود، لکھنؤ، ۲۰۰۹ء

۳۴. منتخب مضامین نیر مسعو، آج کی کتابیں، ڈان پرنٹرز، کراچی، ۲۰۰۹ء

۳۵. arrma de alcanfor (عطر کافور کا ہسپانوی زبان میں ترجمہ)

مترجمہ Rocio moriones Alonso, spain, atlanta, ۲۰۱۰ء

۳۶. میر انیس (انیس سوانح کا مختصر روپ) مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۲۰۱۱ء

فہرست مضامین

۲۳. شجرالموت (ترجمہ از انگریزی)، شب خون، الہ آباد۔ اکتوبر ۱۹۶۹ء

۲۴. پانچ مختصر افسانے (کافکا، ترجمہ از انگریزی)، شب خون الہ آباد، جنوری، ۱۹۷۱ء

۲۵. احتشام صاحب (منتشر یادیں)، شب خون الہ آباد، جنوری ۱۹۷۳ء

۲۶. سیمیا (افسانہ)، شب کون الہ آباد۔ فروری ۱۹۷۲ء

۲۷. پنجرے (افسانہ بابا مقدم، ترجمہ از فارسی) شب خون الہ آباد۔ فروری ۱۹۷۱ء

۲۸. تبصرے (غالب کا فن، پیغمبران سخن، جگر بریلوی...وغیرہ) شب خون الہ آباد، اپریل ۱۹۷۱ء

۲۹. تبصرے (میر اور میریات، صفدر آرہ)، کتاب، لکھنؤ، اپریل ۱۹۷۳ء

۳۰. نصرت (افسانہ) شب خون، الہ آباد۔ جولائی ۱۹۷۱ء

۳۱. احتشام حسین، نیا دور، لکھنؤ (احتشام حسین نمبر) مئی۔ جون ۱۹۷۳ء

۳۲. لکھنؤ کے امام باڑے (ڈاکومنٹری فیچر)، نظامی جنتری، لکھنؤ، ۱۹۷۴ء

۳۳. مسعود حسن ادیب، تحریر، دہلی (مسعود حسن ادیب نمبر) ۱۹۷۴ء

۳۴. غالب کے دو شعر (شرح) آج کل، دہلی

۳۵. چار گرہ کپڑا (شرح) نیا دور لکھنؤ سن؟

۳۶. غالب کا ایک استعارہ (شرح)، اردو ادب، علی گڑھ

۳۷. عرفی کا ایک شعر اور غالب کی تشریح، شیرازہ، شری نگر

۳۸. تبصرہ (دیو نجلی، ساغر مہندی)، کتاب، لکھنؤ، (الوداعی شمارہ) ۱۹۷۵ء

۳۹. فارسی ادب کی موجودہ صورت حال، جامعہ، نئی دہلی، دسمبر، ۱۹۷۵ء

۴۰. ایک قدیم مخطوطہ (کافکا ترجمہ از انگریزی)، نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۷۵ء

۴۱. چراغ صبح (پروفیسر مسعود حسن ادیب کی آخری علالت)، ہماری زبان، دہلی (ادیب نمبر) دسمبر ۱۹۷۵ء

۴۲. مسعود حسن رضوی ادیب: آخری سال کی ڈائری، آج کل، دہلی (مسعود حسن رضوی ادیب نمبر) فروری ۱۹۷۶ء

۴۳. لکھنؤ کے مقبرے، برائت، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

۴۴. میر انیس کی شخصیت، برائت، لکھنؤ، ۱۹۷۶ء

۴۵. غالبیات اور مسعود حسن رضوی ادیب، غالب نامہ، دہلی (جلد ۱ رشمارہ ۳،۴) ۱۹۷۷ء

۴۶. فرانز کافکا، جواز، مالیگاؤں (شمارہ ۴) ۱۹۷۷ء

۴۷. فیصلہ (کافکا، ترجمہ انگریزی) جواز، مالیگاؤں (شمارہ ۴) ۱۹۷۷ء

۴۸. معرکہ انیس و دبیر، کتاب نما، دہلی (مرزا دبیر نمبر) ستمبر ۱۹۷۷ء

۴۹. مرزا دبیر کا ایک مرثیہ اور میر ضمیر کی اصلاح، سرفراز لکھنؤ (محرم نمبر) ۱۹۷۲ء

۵۰. مراثی انیس کا تہذیبی پس منظر، برائت، لکھنؤ (محرم نمبر) ۱۹۷۲ء

۵۱. بھکاری (ساعدی، ترجمہ از فارسی) شب خون، الہ آباد، مارچ۔اپریل ۱۹۷۷ء

۵۲. سید وقار عظیم کے خطوط پروفیسر مسعود حسن رضوی کے نام، جامعہ، دہلی، ۱۹۷۷ء

۵۳. ادبستان، نیا دور، لکھنؤ (مسعود حسن ادیب نمبر) ۱۹۷۷ء

۵۴. دیباچہ: واجد علی شاہ، مشمولہ آخری تاجدار اودھ، از امجد علی خاں

۵۵. قصبے کا ڈاکٹر (کافکا، ترجمہ انگریزی) تناظر، دہلی، ۱۹۷۷ء

۵۶. پرانا لکھنؤ، سوینیر، ریختی سیمینار، لکھنؤ، ۱۸ فروری، ۱۹۷۸ء

۵۷. خنک شہر ایران (سفرنامہ)، اظہار، بمبئی (شمارہ ۴) ۱۹۷۸ء

۵۸. ایک جدید مرثیے کا تجزیہ، مشمولہ لب فرات، ڈاکٹر صفدر حسین، لاہور، ۱۹۷۶ء

۵۹. جارج لوئی بورہس کی نظمیں (شاہد، کشار: ترجمہ وتعارف)، شب خون، الہ آباد۔ نومبر، دسمبر، جنوری ۷۸-۱۹۷۷ء

۶۰. واجد علی شاہ، آواز، نئی دہلی، یکم مارچ، ۱۹۷۸ء

۶۱. جان عالم، شعور، دہلی، شمارہ مارچ ۱۹۷۸ء

۶۲. چکبست اور معرکہ گلزار نسیم، جامعہ، نئی دہلی، اپریل، ۱۹۷۸ء

۶۳. گیدڑ اور عرب (کافکا ترجمہ از انگریزی) شب خون، الہ آباد، مئی۔ جولائی ۱۹۷۸ء

۶۴. مار گیر (افسانہ)، شب خون، الہ آباد، اگست۔ اکتوبر، ۱۹۷۸ء

۶۵. میر انیس کی شخصیت اور مزاجی کیفیت، نیا دور، لکھنؤ، اگست۔ اکتوبر ۱۹۷۸ء

۶۶. جدید ادب اور ترقی پسند ادب: آغاز اور ارتقا، سب رس، حیدرآباد، جنوری ۱۹۷۹ء

۶۷. بیگم حضرت محل، سونیر بیگم حضرت محل صد سالہ یادگار، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء

۶۸. تبصرہ (ہنوز شیشہ گراں، کیسری کشور) بلٹز، بمبئی، ۷ جولائی ۱۹۷۹ء

۶۹. میر انیس: کچھ غیر معروف حالات، آج کل، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۷۹ء

۷۰. تبصرہ (سب سے چھوٹا غم، عابد سہیل) نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء

۷۱. سدِ سکندری (ڈراما) الفاظ علی گڑھ، مئی۔اگست ۱۹۷۹ء

۷۲. بودھی ستو، شاعر، بمبئی، ۱۹۷۹ء

۷۳. میر انیس کی شعر حرفت، نورس، بمبئی، جولائی۔ستمبر ۱۹۷۹ء

۷۴. احتیاط شرط ہے (بچوں کے لیے ڈراما) نیادور، لکھنؤ، اطفال نمبر، نومبر، دسمبر، ۱۹۷۹ء

۷۵. مشرق کی شناخت: فنون لطیفہ، ساخت، بھوپال، جلد اول (شمارہ ۱) ۱۹۷۹ء

۷۶. جانوس (افسانہ) مفاہیم، گیا (جدید اردو کہانی نمبر) ۱۹۸۰ء

۷۷. میر انیس (ٹی وی فیچر) شیعہ کالج میگزین، لکھنؤ

۷۸. مسائلی مربوط بہ تدریس زبان وادبیات فارسی در ہند (فارسی)، عبارت، لکھنؤ، جولائی ۱۹۸۰ء

۷۹. تبصرہ (تلاش دبیر۔کاظم علی خاں)، آج کل، دہلی اکتوبر ۱۹۸۰ء

۸۰. مسعود حسن ادیب: مختصر زندگی نامہ، مشمولہ مسعود حسن ادیب: فرد اور فنکار، ۱۹۸۰ء

۸۱. عرفان جمیل (پیش لفظ)، عرفان جمیل، الہ آباد ۱۹۸۰ء

۸۲. داغ کی غزل، سوئیر، گزل راگ، اردو اکادمی کا اسٹاف کلب، لکھنؤ، ۱۹۸۰ء

۸۳. شخصی مرثیے کی روایت، مشمولہ بزم ماتم (باوا کرشن گوپال مخمورؔ) ۱۹۸۰ء

۸۴. نول کشور بحیثیت مورخ، نیادور لکھنؤ (نول کشور نمبر) نومبر، دسمبر ۱۹۸۰ء

۸۵. ادجھل (افسانہ) شب خون، الہ آباد، نومبر، دسمبر ۱۹۸۰ء

۸۶. رہر وتفتہ (غالب پر ریڈیو ڈراما)، جواز، مالی گاؤں ۱۹۸۰ء

۸۷. محرم (ریڈیو فیچر)، سرفراز، لکھنؤ (محرم نمبر) ۱۹۸۰ء

۸۸. غالب کا تنقیدی شعور، غالب نامہ، دہلی (شمارہ ۴)، ۱۹۸۱ء

۸۹. میر انیس کے منظر نامے، مشمولہ انیس شناسی، ۱۹۸۱ء

۹۰. ظفر کا غیر غزلیہ کلام، نیادور، لکھنؤ (بہادر شاہ ظفر نمبر) اکتوبر ۱۹۸۱ء

۹۱. انسانی شناخت اور عقیدہ، آواز، نئی دہلی، ۱۶ر نومبر، ۱۹۸۱ء

۹۲. ڈراما رستم سہراب اور داستان رستم سہراب، خبرنامہ اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، نومبر، ۱۹۸۱ء

۹۳. قیاسی تصحیح، خدا بخش لائبریری جرنل، پٹنہ، شمارہ ۱۶

۹۴. قطرۂ محیط بحر ہند (اردو کی تنقیدی تاریخ)، اکادمی، لکھنؤ، مارچ، ۱۹۸۲ء

۹۵. چوک، ہمدرد قوم، لکھنؤ، ۲۲ر مئی ۱۹۸۲ء
۹۶. تبصرہ (اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، اکبر حیدری کشمیری)، ہماری زبان، نئی دہلی، ۲۲ر مئی ۱۹۸۲ء
۹۷. کلام انیس میں قربانی کا تصور، ہمدرد قوم، لکھنؤ (۱، ۸، ۱۴، ۲۲ جون) ۱۹۸۲ء
۹۸. داستان گوئی کا فن، ہمدرد قوم، لکھنؤ، ار جولائی، ۱۹۸۲ء
۹۹. اردو مرثیے کی تہذیب، ہمدرد قوم، لکھنؤ، ۸، ۱۰، ۲۲ر جولائی ۱۹۸۲ء
۱۰۰. جناب زینب (ریڈیو فیچر) مشمولہ 'اربعین'، لکھنؤ، ۱۹۸۲ء
۱۰۱. وجودیت و نیا ادب، آواز، نئی دہلی، ۱۶ر نومبر ۱۹۸۲ء
۱۰۲. سیمیا ۲ (افسانہ)، شب خون، الہ آباد، دسمبر، جنوری ۱۹۸۳-۱۹۸۲ء
۱۰۳. تحقیق میں روایت شناسی کا مسئلہ، مشمولہ حافظ محمود شیرانی'، مقالات شیرانی سیمینار، پٹنہ ۱۹۸۲ء
۱۰۴. عہد شاہی کے لکھنؤ میں کائستھ رئیسوں کی شادیاں، اکادمی، لکھنؤ، جولائی۔ اگست ۱۹۸۳ء
۱۰۵. میر اور خان آرزو (تضاد بیان اور انکار تلمذ کا قضیہ)، زبان ادب، پٹنہ، اکتوبر تا دسمبر ۱۹۸۳ء
۱۰۶. رشید حسن خان۔ چند جھلکیاں، اظہار، بمبئی (پانچویں کتاب) جنوری ۱۹۸۴ء
۱۰۷. رشید حسن خان کی تنقیدی تحریریں، اظہار، بمبئی (پانچویں کتاب) جنوری، ۱۹۸۴ء
۱۰۸. مسکن (افسانہ) شب خون الہ آباد، اکتوبر تا فروری ۸۴-۱۹۸۳ء
۱۰۹. میر کی شخصیت کا نثری اظہار، آج کل، نئی دہلی (میر نمبر) ۱۹۸۴ء
۱۱۰. موازنہ ہوس وغالب (مشمولہ غالبیات کی ایک کتاب)، غالب نامہ، نئی دہلی، جنوری ۱۹۸۵ء
۱۱۱. میلا گھومنی پر ایک نظر، معلم اردو، لکھنؤ، فروری، ۱۹۸۵ء
۱۱۲. میرزا یگانہ (بہ مطالعہ ادیب)، اکادمی، لکھنؤ، جنوری۔ فروری ۱۹۸۵ء
۱۱۳. مکاتیب قاضی عبدالودود بنام نیرّ مسعود (مع حواشی)، زبان وادب، پٹنہ، جنوری تا مارچ، ۱۹۹۵ء
۱۱۴. جرگہ (افسانہ)، جواز، مالی گاؤں، اگست تا اکتوبر ۱۹۸۴ء
۱۱۵. مرثیوں کی تہذیب، نخلستان، جے پور، اپریل تا ستمبر ۱۹۸۵ء
۱۱۶. یگانہ کے معرکے، شاعر، بمبئی (جلد ۵۶، شمارہ ۸، ۹) ۱۹۸۵ء
۱۱۷. جوش کی خاکہ نگاری، مشمولہ 'جوش شناسی'، لکھنؤ، ۱۹۸۶ء
۱۱۸. داستان گوئی، شیعہ کالج میگزین، لکھنؤ، ۱۹۸۶ء

۱۱۹۔ یگانہ کی چند غیر معروف تحریریں، اکادمی، لکھنؤ، جنوری تا فروری ۱۹۸۶ء

۱۲۰۔ کلاسیکی شاعری کس طرح پڑھی جائے، شاعر، بمبئی (جلد ۵۷ شمارہ ۱۲) دسمبر ۱۹۸۶ء

۱۲۱۔ وقفہ (افسانہ: تلخیص)، آواز، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

۱۲۲۔ ادب بحیثیت سنگیت ڈراما (رچرڈ واگز، ترجمہ)، شعور وحکمت، حیدر آباد، ۱۹۸۷ء

۱۲۳۔ وقفہ (افسانہ، کامل) شب خون، الہ آباد، فروری تا اپریل، ۱۹۸۷ء

۱۲۴۔ انیس ابتدائی دور، اکادمی، لکھنؤ، جنوری۔فروری رمئی۔جون ۱۹۸۷ء

۱۲۵۔ مراسلہ (افسانہ)، خصوصی اشاعت، قلم، بمبئی (کتاب، ۶، ۷، ۸) ۱۹۸۷ء

۱۲۶۔ اردو شاعری کی چند اصطلاحیں، مشمولہ اردو شعریات، اقبال انسٹی ٹیوٹ، سری نگر ۱۹۸۷ء

۱۲۷۔ عہد جدید میں غالب کی مقبولیت کے اسباب، غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۸۷ء

۱۲۸۔ مولانا کلب عابد صاحب مرحوم، یادگاری مجلّہ لکھنؤ

۱۲۹۔ سید العلماء (مولانا سید علی نقی مرحوم)، قومی آواز، لکھنؤ، ۲۲ مئی ۱۹۸۸ء

۱۳۰۔ شہنشاہ مرزا، معلم اردو، لکھنؤ، شہنشاہ مرزا نمبر، ۱۹۸۸ء

۱۳۱۔ مرثیہ خوانی کا فن، اکادمی، لکھنؤ، جولائی تا اگست، ۱۹۸۸ء

۱۳۲۔ دبیریات سے متعلق نوادر (کتب خانہ ادیب میں)، ادبی کائنات، دہلی، ستمبر تا اکتوبر ۱۹۸۸ء

۱۳۳۔ سرشار کا ناول 'پی کہاں' ایوان اردو، نئی دہلی، جنوری، ۱۹۸۹ء

۱۳۴۔ حکیم شفاء الدولہ، اکادمی، لکھنؤ، جنوری تا فروری، ۱۹۸۹ء

۱۳۵۔ عطر کافور (افسانہ) ماہ نو، لاہور، فروری، ۱۹۸۹ء

۱۳۶۔ کیسری کشور، قومی زبان، کراچی، اپریل، ۱۹۸۹ء

۱۳۷۔ شفاء الدولہ کی سرگزشت (مختصر) نیا دور، لکھنؤ، جون، ۱۹۸۹ء

۱۳۸۔ حکایتیں، قومی زبان، کراچی، جولائی، ۱۹۸۹ء

۱۳۹۔ محققین غالب: حالی (بحوالہ یادگار غالب) غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۸۹ء

۱۴۰۔ زیب غوری کی ایک ہجویہ نظم اور اس کا پس منظر، جواز، مالی گاؤں، اگست۔نومبر ۸۹۔۱۹۸۸ء

۱۴۱۔ تبصرہ (زرروز خیز' زیب غوری)، جواز مالی گاؤں

۱۴۲۔ سماسان پنچم (افسانہ) آج، کراچی، خزاں (ستمبر) ۱۹۸۹ء

۱۴۳. منور خاں غافل کی موت، ادبی کائنات، دہلی، ستمبر، اکتوبر ۱۹۸۹ء
۱۴۴. خطوط زیب غوری بنام نیّر مسعود، دائرے، کراچی، نومبر ۱۹۸۹ء
۱۴۵. واجد علی شاہ کا بیان صفائی (جواب اودھ بلو بک) اکادمی، لکھنؤ، ستمبر۔ دسمبر ۱۹۸۹ء
۱۴۶. تبصرہ (دھواں۔ دھواں از تسنیم نکہت)
۱۴۷. تبصرہ (عزیز لکھنوی از ڈاکٹر مسعود حسن ردولوی)
۱۴۸. شفاء الدولہ کی سرگزشت (مکمل)، اردو، کراچی، اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۹۸ء/جنوری۔ مارچ ۱۹۹۰ء
۱۴۹. سلطان مظفر کا واقعہ نویس (افسانہ)، شب خون، الہ آباد، ۱۹۹۰ء
۱۵۰. بیراگی (کہانی)، تشکیل، کراچی، اپریل۔ جون، ۱۹۹۰ء
۱۵۱. تبصرہ (عکس زار، علی احمد دانش) نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۹۹۰ء
۱۵۲. تبصرہ (فسانۂ عجائب مرتبہ رشید حسن خان)، کتاب نما، نئی دہلی، اگست، ۱۹۹۰ء
۱۵۳. تبصرہ (فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خان بہ اضافہ)، ایوان اردو، نئی دہلی، اگست، ۱۹۹۰ء
۱۵۴. نوادرات مرزا دبیر (مکمل) اردو، کراچی، جولائی۔ ستمبر، ۱۹۹۰ء
۱۵۵. افسانے کی تلاش، ادب لطیف، لاہور، ستمبر ۱۹۹۰ء
۱۵۶. بارش اور آنسو (ترجمہ از فارسی افسانہ بابا مقدم)، آج، کراچی، ستمبر، ۱۹۹۰ء
۱۵۷. ہوا کی ہوک (ترجمہ از فارسی افسانہ، جمال میر صادقی)، آج، کراچی، خزاں (ستمبر) ۱۹۹۰ء
۱۵۸. مرگ (ترجمہ از فارسی افسانہ منوچہر خسروشاہی)، آج، کراچی، خزاں (ستمبر) ۱۹۹۰ء
۱۵۹. قمر احسن، مشمولہ شیر آہو خانہ، ۱۹۹۱ء
۱۶۰. شاہی دعوت (مٹی کی رکابی۔ کہانی)، آنکھ مچولی، کراچی، نومبر، ۱۹۹۰ء
۱۶۱. اقبال کی شاعری میں شاہین کی علامت، قومی آواز، نئی دہلی، ۲ر جون، ۱۹۹۱ء
۱۶۲. فرانسیسی قیدی (ترجمہ افسانہ صادق ہدایت)، نیا دور لکھنؤ، فروری۔ ۱۹۹۱ء
۱۶۳. مرزا رسوا (بحوالہ ادیب) نقوش، لاہور (شمارہ ۱۳۹،) ۱۹۹۱ء
۱۶۴. معنی آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی، سوغات، بینگلور، پہلی کتاب، ستمبر، ۱۹۹۱ء
۱۶۵. ضمیر الدین احمد کے افسانے، سوغات، بنگلور، پہلی کتاب، ستمبر، ۱۹۹۱ء
۱۶۶. اودھ کی تہذیبی تاریخ کی جھلکیاں، نیا دور، لکھنؤ، نومبر، ۱۹۹۱ء

۱۶۷. رے خاندان کے آثار (افسانہ)، آج کل، نئی دہلی، دسمبر،۱۹۹۱ء

۱۶۸. The color of nothingness (ترجمہ نصرت) مشمولہ دی کلر آف نتھنگنس، مرتبہ محمد عمر میمن، نئی دہلی، ۱۹۹۱ء

۱۶۹. منیر شکوہ آبادی، تھیسس کا جائزہ، معیار و تحقیق (۲) پٹنہ ۱۹۹۱ء

۱۷۰. لکھنؤ کی ادبی اور لسانی خدمات: تھیسس کا جائزہ، معیار و تحقیق (۲) پٹنہ ۱۹۹۱ء

۱۷۱. ایک گفتگو (شمس الرحمٰن فاروقی و عرفان صدیقی کے ساتھ) سوغات، بنگلور، دوسر کتاب، مارچ،۱۹۹۲ء

۱۷۲. آسف فرخی سے بات چیت، سوغات، بنگلور، دوسری کتاب، مارچ،۱۹۹۲ء

۱۷۳. ادیب کی کہانی، آنکھ مچولی، کراچی، اپریل،۱۹۹۲ء

۱۷۴. Obscure Domains of fear and desire (ترجمہ او جھل) محمد عمر میمن، ٹورنٹو، کناڈا،۱۹۹۲ء

۱۷۵. بلی کا خون (ترجمہ افسانہ فریدہ رازی از فارسی)، شاعر، بمبئی (جلد ۶۲ رشمارہ ۱۱) مئی ۱۹۹۲ء

۱۷۶. تخلیقی عمل: چند مباحث، دو ماہی اکادمی، لکھنؤ، جولائی تا ستمبر ۱۹۹۲ء

۱۷۷. مقدمہ اشعار برائے بیت بازی (ادیب)، اطلاع افکار، کراچی، ستمبر،۱۹۹۲ء

۱۷۸. مسعود حسن رضوی کی ادبی زندگی، اطلاع افکار، کراچی، ستمبر،۱۹۹۲ء

۱۷۹. ندبہ (افسانہ) آج، کراچی، گرما خزاں (اکتوبر) ۱۹۹۲ء

۱۸۰. اہرام کا میر محاسب (افسانہ) اکتوبر،۱۹۹۲ء

۱۸۱. اردو ناول کا مقام عالمی ادب میں، نوائے طلبہ، لکھنؤ یونیورسٹی، نومبر،۱۹۹۲ء

۱۸۲. عزیز لکھنوی کے دو نکتہ چیں، شیعہ کالج میگزین، لکھنؤ،۱۹۹۲ء

۱۸۳. آقائے ماضی کے عجائب خواب (ترجمہ افسانہ حسن دامادی از فارسی)، نیا دور، لکھنؤ، جنوری،۱۹۹۳ء

۱۸۴. عزیز احمد کے تاریخی افسانے، سوغات، بنگلور، چوتھی کتاب، مارچ،۱۹۹۳ء

۱۸۵. تحویل (افسانہ) سوغات، بنگلور، چوتھی کتاب، مارچ،۱۹۹۳ء

۱۸۶. بن بست (افسانہ) سوغات، بنگلور، چوتھی کتاب، مارچ،۱۹۹۳ء

۱۸۷. گفتگو، سوغات، بنگلور، چوتھی کتاب، مارچ،۱۹۹۳ء

۱۸۸. ماضی کا لکھنؤ اور محرم کے شب و روز، قومی آواز، لکھنؤ، یکم جولائی،۱۹۹۳ء

۱۸۹. تجزیہ 'اسپ کشت مات' (قمر احسن) مشمولہ اردو افسانہ

۱۹۰. سید رفیق حسین: کچھ تحقیق مباحث، سوغات ۵، بنگلور، ستمبر،۱۹۹۳ء

۱۹۱. چم چپڑا (افسانہ ترجمہ 'کنہ' فریدون تنکابنی) نیا دور، لکھنؤ، ستمبر ۱۹۹۲ء

۱۹۲. شمع تعزیت (سلاموں کا مجموعہ) العلم، بمبئی، اکتوبر ۱۹۹۳ء

۱۹۳. مرثیے کی تنقید: معیار و مسائل، علی گڑھ میگزین، ۱۹۹۳ء

۱۹۴. Remains of the ray family (ترجمہ رے خاندان کے آثار) مشمولہ کتھا پرائز اسٹوریز، جلد ۳، روپا، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء

۱۹۵. 'چہرہ نویسی' مشمولہ یادگار نامہ فخرالدین علی احمد، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۴ء

۱۹۶. بائی کے ماتم دار (افسانہ)، آج کل، نئی دہلی، جنوری، ۱۹۹۴ء

۱۹۷. مرثیہ گدا: امام تشنہ جگر نے پس از نماز عشا، العلم، بمبئی

۱۹۸. مردہ سانپ (فارسی سے ترجمہ) سہ ماہی آج، کراچی جنوری رجولائی ۱۹۹۴ء

۱۹۹. کنکریٹ کے انباروں کے ادھر (فارسی ترجمہ) سہ ماہی آج، کراچی، جنوری رجولائی ۱۹۹۴ء

۲۰۰. خواب (فارسی سے ترجمہ)، سہ ماہی آج، کراچی

۲۰۱. ولادت

۲۰۲. فارسی کہانی: ایک تعارف (۵۳)

۲۰۳. اکلٹ میوزیم (افسانہ)

۲۰۴. لکھنؤ کی یادگار مجلسیں، نیا دور، لکھنؤ، اودھ نمبر، فروری۔ مارچ، ۱۹۹۴ء

۲۰۵. مرثیہ ہوس: 'آج ہے رہرو صحرائے عدم ابن علی'، العلم، بمبئی

۲۰۶. جنگ اور محبت کے درمیان (تبصرہ)، ماہنامہ لاریب، اپریل، ۱۹۹۴ء

۲۰۷. ڈاکٹر مشیر الحق (تبصرہ)، نیا دور، لکھنؤ، جولائی، ۱۹۹۴ء

۲۰۸. مسعود حسن ادیب کی پہلی تالیف: اشعار برائے بیت بازی، کتاب نما، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۹۴ء

۲۰۹. کینچلی (تبصرہ)، ماہنامہ سفر کونوں کا، لکھنؤ، اگست، ۱۹۹۴ء

۲۱۰. یگانہ احوال و آثار، اردو، کراچی (شمارہ ۴) ۱۹۹۴ء

۲۱۱. غالب کا فارسی نعتیہ کلام، غالب نامہ، نئی دہلی، ۱۹۹۴ء

۲۱۲. طاؤس چمن کی مینا (افسانہ) سوغات، بنگلور، ۱۹۹۴ء

۲۱۳. بارہویں صدی میں رسول کریم کے آثار، العلم، بمبئی، اگست، ۱۹۹۴ء

۲۱۴. اودھ میں فن سپہ گری، نیا دور، لکھنؤ (اودھ نمبر حصہ دوم) اکتوبر۔نومبر ۱۹۹۴ء

۲۱۵. نوش دارو (افسانہ)، شب خون، الہ آباد، جنوری، ۱۹۹۵ء

۲۱۶. رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب، غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی ۱۹۹۵ء

۲۱۷. انیس: کلام (انتخاب) سوغات، بنگلور، ستمبر، ۱۹۹۵ء

۲۱۸. غالب کے یہاں معنی کی پیش رفت، غالب نامہ، نئی دہلی، دسمبر، ۱۹۹۵ء

۲۱۹. ہندو پاک کے ادبی رشتے، سووینیر کانفرنس انجمن اساتذۂ اردو، لکھنؤ، ۱۹۹۶ء

۲۲۰. شیشہ گھاٹ (افسانہ) سوغات، بنگلور، مارچ۔۱۹۹۶ء

۲۲۱. گم شدہ تحریریں، سوغات، بنگلور، مارچ ۱۹۹۶ء

۲۲۲. اکبر کی علامت سازی، نیا دور، لکھنؤ، اپریل، ۱۹۹۶ء

۲۲۳. موازنے کے دو جواب، فکر و نظر، علی گڑھ، جون ۱۹۹۶ء

۲۲۴. افسانے کا نیا منظر نامہ، آج کل، نئی دہلی، جولائی ۱۹۹۶ء

۲۲۵. یگانہ اور تنقید کلام غالب، غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۹۶ء

۲۲۶. نئی اردو شاعری میں نیا مسلم معاشرہ (حواشی)، سوغات، بنگلور، ستمبر، ۱۹۹۶ء

۲۲۷. معرکۂ گلزار نسیم (تنقید سے تضحیک تک) ایوان اردو، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۹۷ء

۲۲۸. محمود ایاز کی یاد میں، شب خون الہ آباد، اپریل، ۱۹۹۷ء

۲۲۹. انیس کے مرثیوں میں روایتیں، صحافت (محرم نمبر) لکھنؤ، ۱۸ر مئی، ۱۹۹۷ء

۲۳۰. تفہیم انیس کے مسائل، رثائی ادب، کراچی، اپریل۔جون، ۱۹۹۷ء

۲۳۱. صباح الدین عمر (یادیں)، دو ماہی اکادمی، لکھنؤ، جون، ۱۹۹۷ء

۲۳۲. قیصر باغ: غلامی کے پہلے سے آزادی کے بعد تک، نیا دور، لکھنؤ، اگست، ۱۹۹۷ء

۲۳۳. گنجفہ (افسانہ)، سالنامہ دراسات اردو (Annual of urdu studies, medison) ۱۹۹۷ء

۲۳۴. محمود ایاز کے خطوط، سوغات، بنگلور، نومبر، ۱۹۹۷ء

۲۳۵. حیات انیس: لکھنؤ میں ابتدائی دور، رثائی ادب، کراچی، جنوری۔مارچ، ۱۹۹۸ء

۲۳۶. فارسی بیں (انتخاب کلام فارسی غالب)، اردو ادب، نئی دہلی، جنوری۔مارچ، ۱۹۹۸ء

۲۳۷. رشید احمد صدیقی کی خاکہ نگاری، دو ماہی اکادمی، لکھنؤ، فروری، ۱۹۹۸ء

۲۳۸. آزادی کے بعد اردو افسانہ، جہاد، سری نگر، اپریل، ۱۹۹۸ء

۲۳۹. بڑا کوڑا گھر (افسانہ) آج کل، نئی دہلی، مئی ۱۹۹۸ء

۲۴۰. انیس و دبیر کے شخصی رویے، رثائی ادب، کراچی، مئی۔جون، ۱۹۹۸ء

۲۴۱. بنام رشید حسن خان (بسلسلۂ مثنویات شوق)، ایوان اردو، نئی دہلی، جولائی ۱۹۹۸ء

۲۴۲. گفتگو (ساگری سین گپتا کے ساتھ)، آج کراچی، (شمارہ ۲۶) ۱۹۹۸ء (۵۴)

۲۴۳. محمود ایاز (مکمل) آئندہ، کراچی، مارچ، ۱۹۸۹ء

۲۴۴. پرانے لکھنؤ کی جھلکیاں، ایوان اردو، نئی دہلی، نومبر، ۱۹۸۹ء

۲۴۵. واجد علی شاہ کا منظر ثانی، مشمولہ ارمغان علمی (برائے وحید قریشی) لاہور، ۱۹۹۸ء

۲۴۶. جنگ اور امن: مترجم شاہد حمید، صحافت، لکھنؤ ۱۷ر جنوری ۱۹۹۹ء

۲۴۷. اودھ کے حکمرانوں کی ادبی خدمات، راشٹریہ سہارا، لکھنؤ ۱۴ فروری، ۱۹۹۹ء

۲۴۸. تخلیقی عمل (جواب سالنامۂ طارق سعید)، شاعر، بمبئی، اپریل، ۱۹۹۹ء

۲۴۹. ذکر میر کا بین السطور، شب خون، الہ آباد، مئی۔جون، ۱۹۹۹ء

۲۵۰. غالب کا غیر متداول کلام، غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی، ۱۹۹۹ء

۲۵۱. بڑا کوڑا گھر (مکمل)، آج، کراچی، جولائی۔ستمبر، ۱۹۹۹ء

۲۵۲. ہاشمی صاحب، مشمولہ پروفیسر نورالحسن ہاشمی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۹۹ء

۲۵۳. بارہویں صدی عیسوی میں خانوادۂ رسالت کے آثار، حدیث دل، دہلی، ۱۵ر اپریل ۲۰۰۰ء

۲۵۴. تقسیم اور اردو افسانہ، الفاظ، علی گڑھ، جون ۲۰۰۰ء

۲۵۵. اختلاف نسخ کی نشاندہی، مشمولہ یادگار نامۂ قاضی عبدالودود، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۲۰۰۰ء

۲۵۶. میر کا مسکن اور مدفن، غالب نامہ، نئی دہلی، جولائی ۲۰۰۰ء

۲۵۷. علام اور بیٹا (افسانہ)، ذہن جدید، نئی دہلی، فروری، ۲۰۰۱ء

۲۵۸. انیس و دبیر کا جوابی کلام، سہ ماہی باب شہر علم، لکھنؤ، مارچ، ۲۰۰۱ء

۲۵۹. مکتوب انیس بنام مونس، سہ ماہی باب شہر علم، لکھنؤ، مارچ، ۲۰۰۱ء

۲۶۰. میر انیس کی خانگی زندگی، فکر و نظر، علی گڑھ، مارچ، ۲۰۰۱

۲۶۱. مدت عزا میں توسیع، حدیث دل، دہلی، اپریل، ۲۰۰۱ء

۲۶۲. لہو کے پھول، دوماہی اکادمی، لکھنؤ، اپریل، ۲۰۰۱ء

۲۶۳. جانشین (افسانہ)، شب خون، الہ آباد، نومبر، ۲۰۰۱ء

۲۶۴. عجائب، نیا دور، لکھنؤ، دسمبر، ۲۰۰۱ء

۲۶۵. ایک بادشاہ کے شب و روز، فکر و تحقیق، نئی دہلی، مارچ، ۲۰۰۲ء

۲۶۶. تاریخ کربلائے معلی ۱۲۵۸ھ اور انیس و دبیر کے مرثیے، صحافت، لکھنؤ، ۲۴/ اپریل ۲۰۰۲ء

۲۶۷. سوز خوانی (حرف و صوت)، حدیث دل، نئی دہلی، ۱۶/ مارچ، ۲۰۰۲ء

۲۶۸. پاک ناموں والا پتھر (افسانہ)، آج، کراچی، جون ۲۰۰۰ء

۲۶۹. خانۂ وزیر (افسانہ)، شب خون الہ آباد، جون، ۲۰۰۲ء

۲۷۰. صد رنگ سخن (انتخاب کلام میر، فارسی)، اردو ادب، نئی دہلی، جون، ۲۰۰۲ء

۲۷۱. کتاب دار (افسانہ)، نیا دور، لکھنؤ، دسمبر، ۲۰۰۲ء

۲۷۲. جانشین (اضافہ شدہ)، شب خون، الہ آباد، دسمبر، ۲۰۰۲ء

۲۷۳. ناول کی روایتی تنقید، دنیازاد، کراچی، دسمبر، ۲۰۰۲ء

۲۷۴. دشت شفا (افسانہ)، آج کراچی، مارچ، ۲۰۰۳ء

۲۷۵. تفہیم اقبال کے مسائل (گفتگو: عرفان صدیقی اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ساتھ)، اقبالیات

۲۷۶. آل احمد سرور اور مطالعۂ میر، فکر و نظر، علی گڑھ، نومبر، ۲۰۰۳ء

۲۷۷. تبصرہ (فرہنگ مصطلاحات ٹھگی)، اردو ادب، نئی دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء

۲۷۸. نقد انیس کی سرگزشت، جامعہ، نئی دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء

۲۷۸. عقیل اور آل عقیل، صحافت، لکھنؤ، یکم مارچ، ۲۰۰۴ء

۲۸۰. پرانا دفتری نظام، اردو ادب، نئی دہلی، مارچ، ۲۰۰۴ء

۲۸۱. توبۃ النصوح (منظوم)، جامعہ، نئی دہلی، جون، ۲۰۰۴ء

۲۸۲. عرفان صدیقی، اردو ادب، نئی دہلی، جون، ۲۰۰۴ء

۲۸۳. عشق نامہ کی روداد، نیا دور، لکھنؤ، جولائی ۲۰۰۴ء

۲۸۴. حرف سودا (قسط وار)، اردو ادب، نئی دہلی، ستمبر، ۲۰۰۴ء

۲۸۵. مسکینوں کا احاطہ، آج کراچی، شمارہ ۴۶۔ اکتوبر ۲۰۰۴ء

۲۸۶. بحرالمنافع: ٹیپو سلطان کی یادگار کتاب، ششماہی مخزن، لاہور، شمارہ نمبر ۲۰۰۴/۸ء

۲۸۷. استاد محترم (ڈاکٹر نذیر احمد)، رسالہ ادراک، گوپال پور، دسمبر، ۲۰۰۴ء

۲۸۸. عرفان صدیقی سے گفتگو، شب خون الہ آباد، ۲۸/ فروری، ۲۰۰۵ء

۲۸۹. آزاریاں (افسانہ)، نیا دور، لکھنؤ، جون، ۲۰۰۵ء

۲۹۰. دنبالہ گرد (افسانہ)، آج، کراچی، شمارہ ۵/ اگست ۲۰۰۵

۲۹۱. زیدی صاحب کی یاد میں (علی جواد زیدی) نیا دور لکھنؤ، دسمبر، ۲۰۰۵ء

۲۹۲. چودھری سبط محمد نقوی، مشمولہ "ادیب، محقق، صحافی: چودھری محمد سبط نقوی"، توحید پرکاشن، لکھنؤ، ۲۰۰۵ء

۲۹۳. گل ستارہ (افسانہ)، آج، کراچی، شمارہ ۵۴/ جون، ۲۰۰۶ء

۲۹۴. عرفان صدیقی کی منقبتی شاعری، حدیث دل، دہلی (خصوصی شمارہ عرفان صدیقی) جولائی ۲۰۰۶ء

۲۹۵. خالق آباد (افسانہ)، ذہن جدید، نئی دہلی، جون - ستمبر، ۲۰۰۶ء

مہ جبیں خان نے نیر مسعود جہات و ابعاد
کے عنوان سے اس کتاب میں جو مضامین شامل کیے
ہیں وہ اعلیٰ پائے کے ہیں اور ان میں نیر صاحب کے فن
کو سمجھنے کی بہت سنجیدہ کوشش کی گئی ہے۔

نیر مسعود صاحب نے افسانوں کے علاوہ
اعلیٰ درجے کے تحقیقی کام کیے ہیں اور بہترین تنقیدی
مضامین بھی لکھے ہیں۔ یہ کتاب نیر شناسی کا پہلا پتھر ثابت
ہوگی جس میں مضامین کے علاوہ ان کے دو انٹرویو بھی
شامل ہیں۔ نیر صاحب اپنے بارے میں اور خصوصاً اپنے
فن پر گفتگو کرنے سے بہت گھبراتے تھے اس لیے یہ
انٹرویو بھی بہت اہم ہیں۔ یہ ایک ایسی عمدہ کتاب ہے
جسے ہر باذوق قاری کے ذاتی کتب خانے میں لازمی طور
پر ہونا چاہیے۔

شعیب نظام



''نیر مسعود: جہات و ابعاد'' کے عنوان سے ایک نئی اور اپنی نوعیت کی بالکل مختلف کتاب جسکی ترتیب و تدوین مہ جبیں خان نے بہت عمدگی سے کی ہے۔ مہ جبیں چونکہ نیر مسعود پر پی ایچ ڈی کر چکی ہیں اور دوران تحقیق نیر مسعود کے بارے میں کچھ نئے گوشے بھی اجاگر ہوئے ہیں۔ مہ جبیں کو لگا کہ نیر مسعود کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے ایک ایسی کتاب اگر مرتب کی جائے جس میں مجموعی طور پر انکا احاطہ کیا جائے تو یہ کتاب نیر مسعود کے مداحوں کو ضرور پسند آئے گی اور ساتھ میں آنے والی نسلوں کو بھی استفادہ ہوگا۔

نیر مسعود کسی ایسے شخص کا نام نہیں ہے جنہیں کسی ایک کتاب کے ذریعے سمجھا جا سکے اسکے باوجود مہ جبیں کی محنت، لگن اور وابستگی نے یہ مشکل کام سر انجام دے دیا۔

اس کتاب میں نیر مسعود کے افسانوں پر لکھے گئے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مضامین، تنقید اور شخصیت پر لکھے گئے اہم ترین لوگوں کے مضامین شامل ہیں نیز یہ کہ انکے کچھ انٹرویوز بھی اس کتاب کو اہم بناتے ہیں۔ مرتب کے ذہن میں یہ بات پہلے سے واضح تھی کہ ایک کتاب میں نیر مسعود کے فن اور شخصیت کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے کیا کچھ درکار ہے۔

نیر مسعود کی فنی جہات و ابعاد کے علاوہ انکی شخصیت پر تفصیل سے گفتگو کی گئی ہے۔ اس کتاب میں یکجا کی گئی یہ تمام تحریریں نیر مسعود کو مکمل طور پر سمجھنے میں معاون بنتی ہیں۔ یہ بہت اہم اور منفرد کتاب ہے۔ جس طرح پوری دنیا میں نیر مسعود پر کام ہو رہا ہے، مذکورہ بالا کتاب کی اہمیت، انفرادیت اور قدر و قیمت میں اضافہ یقینی ہے۔ اس کتاب کی اہمیت کے لیے ویسے تو اتنا ہی کافی ہے کہ یہ نیر مسعود جیسے عظیم المرتبت شخص پر مبنی ہے۔

شاہد اختر ______

ISBN 978-81-962650-5-2

9 788196 265052 >

₹ 900/-

MATTERLINK PUBLISHERS

1870, Ist Floor Lekhraj Dollar, Indira Nagar, Lucknow

E-mail: aglawaraq@gmail.com , intisharaat@gmail.com

Website: www.matterlinkbooks.com